CHOPIN

BETRACHTUNGEN
SKIZZEN
ANALYSEN

von RAOUL KOCZALSKI

FREDERIC CHOPIN

BETRACHTUNGEN

SKIZZEN

ANALYSEN



VON

RAOUL KOCZALSKI

1936

VERLAG TISCHER & JAGENBERG G. M. B. H.
KÖLN-BAYENTHAL

Als Manuskript gedruckt

Druck: Maurer & Dimmick GmbH., Berlin SO 16

Dem Andenken

meines lieben und unvergeßlichen Lehrers

Karol Mikuli

gewidmet

R. K.



FREDERIC CHOPIN

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT

VORWORT

Aus Anlaß des hundertsten Geburtstages Chopins habe ich im Jahre 1910 eine Broschüre herausgegeben, in der ich, außer auf die musikhistorische Bedeutung des größten polnischen Komponisten und seine pianistische und pädagogische Tätigkeit hinzuweisen, eine Reihe von Analysen seiner Werke, die ich damals in den meisten Großstädten Europas zum Vortrag brachte, folgen ließ. Meine Klaviervorträge umfaßten vier Abende, die ich *Chopin-Zyklus* nannte.

Seit dieser Zeit ist bereits über ein Vierteljahrhundert vergangen. Die Musik hat evolviert, die Geschmacksrichtung der Menschen hat sich in der Kunst geändert, unser, fast möchte ich sagen, *motorisiertes* Leben hat neue Ansprüche an die Musik gestellt und viele Anschauungen haben sich kristallisiert.

In der enormen Zahl der Tonsetzer bleibt nur der bestehen, der für die Ewigkeit von der Vorsehung bestimmt ist.

Die Epochen des Klassizismus und des Romantismus sind vorüber, aber die leitenden Geister der Kunst, die die Evolution der Stile bestimmten, sind heute lebendiger denn je. Alle die großen Meister der letzten Jahrhunderte kommen wieder zu Wort. Vieles Unrecht wurde gut gemacht. Wir dürfen also in Ruhe auf eine schöne Zukunftsentwicklung der Musik hoffen. Die alten Meister weisen den Weg, den die junge Generation zu gehen hat;

sie behalten durch ihre der Zeit trotzenden Werke die Führung.
Fast alle Experimente, die wir in den letzten 25 Jahren beobachten konnten und die auf zerebraler, mathematischer Basis neue Bahnen suchten, haben — trotz eines Eintagserfolges durch ebenso unnatürliche wie gewollte Originalität — Schiffbruch erlitten. Diese sogenannten neuen Kunstrichtungen stürzten wie Kartenhäuser zusammen. Je mehr sich die Musikliebhaber von den modernen Strömungen hinreißen ließen, um so mehr verloren sie den Halt, um schließlich an den hehrsten Meisterwerken der Kunst zu verzweifeln. Ich erinnere mich, wie der Leiter einer führenden deutschen Opernbühne mir sagte, daß die Zeit Richard Wagners für immer vorbei sei. Die Werke Mozarts wurden als Übungen für Kinder gut geheißen, und Chopin bekam den Rang eines *Salonkomponisten* zugewiesen. Ein Kritiker in einer badischen Stadt schrieb in Beurteilung Chopinscher Werke den stupiden Satz: *Die Musik Chopins ist uns heute wie ein vermoderter Salon einer alten Kokotte.*
Ja, unsere göttliche Kunst mußte einen orkanartigen Sturm über sich ergehen lassen. Aber ... sie hat gesiegt. Die Herren Experimentatoren, Modernisten, Tüftler, Umstürzler ... wo sind sie geblieben? Traurige Gespenster einer noch traurigeren Zeit.
Heute sind die alten, großen Meister wieder da. Sie beschirmen die Entwicklung der Musik und geben uns das Höchste, was ein Mensch sich wünschen mag: das Vertrauen in die Zukunft.
Unter diesen Meistern, die uns die Wege weisen, nenne ich auch Chopin, der mir seit meiner frühesten *Wunderkindzeit* der liebste war. Professor Dr. Hirschfeld

schrieb in einem Bericht der *Neuen Freien Presse, Wien,* vom 29. Dezember 1891, daß ich auf die Frage, wer mein Lieblingskomponist sei, schnell und bestimmt: *Chopin,* geantwortet habe. Das war vor 45 Jahren. Die Liebe und Verehrung zu meinem großen Landsmann sind aber nicht nur dieselben geblieben, sondern sie haben sich von Jahr zu Jahr gesteigert.
Wie bereits erwähnt, gab ich im Jahre 1910 in zyklischer Folge eine Übersicht über Chopins Schaffen. Ich kann heute mit Freude und sogar mit Stolz sagen, daß ich der erste war, der es wagte, vier Konzerte hintereinander zu spielen und die Programme ausschließlich aus Werken Chopins zu entnehmen. Meine Chopin-Abende wurden von Presse und Publikum wie eine kühne Tat bewertet und gelobt und haben als Propagandaarbeit Früchte getragen. Vielen Zuhörern ist die Schönheit der Chopinschen Musik erst durch mich offenbart worden. Einige meiner Kollegen folgten meinem Beispiel, und die Chopin-Abende, die vor 26 Jahren ein Wagnis waren, gehören heute zum Programm einer jeden Wintersaison. Wenn meine Informationen stimmen, so hat man in der Saison 1935—1936 allein in Berlin 30 Chopin-Abende gezählt.
Über diesen Siegeszug des Chopinschen Lebenswerkes freue ich mich von ganzem Herzen. Ich werde, solange ich spielen kann, von meinem geliebten Meister, wenn ich auch nicht alle meine Konzertprogramme ausschließlich aus seinen Werken zusammensetzen kann, doch in jedem Programm eine größere Zahl daraus spielen.
Meine Verbundenheit mit Chopin beruht nicht nur auf unserer gleichen Nationalitätszugehörigkeit und meine, wie erwähnt, seit zartestem Kindesalter fast instinktive

Liebe zu ihm, sondern es gibt noch einen wichtigen Faktor: mein vierjähriges Studium bei Karol Mikuli.
Der Traum meines Kinderherzens erfüllte sich: ich kam zu einem Menschen in die Lehre, der das Glück hatte, bei Chopin Unterricht genossen zu haben und der ihm sieben Jahre hindurch nahestand. Meine Begeisterung war damals unbeschreiblich . . . und heute gedenke ich dankbaren Herzens meines Vaters, der, meine Begabung erkennend, mich zu dem Meister führte, der mir Wunsch und Erfüllung wurde und der die künstlerische Entwicklung meines Fühlens und Denkens bis heute geleitet.
Wieder schicke ich meine Betrachtungen, Skizzen und Analysen über Chopin und seine Werke in die Welt und ich hoffe, daß sie, namentlich der musikstudierenden Jugend, von Nutzen sein werden.
In den Analysen habe ich die Werke berücksichtigt, die ich mit Mikuli durchgenommen und die ich am liebsten habe. Es ist meine Absicht, diese Werke an fünf Abenden zu spielen. Ich gebe in den Analysen die möglichst getreue, Chopins Wünschen entsprechende Anleitung zu richtigem Verständnis und Spielart seiner Schöpfungen, wie Mikuli es mich lehrte.
Der Gedanke, mich als eine Autorität hinzustellen, liegt mir vollkommen fern, auch will ich nicht die Reihe derer vermehren, die Chopins Werke mit allerhand hinzugefügtem Text auf musikalischer Grundlage zu *verbessern* meinen. Ich will weder meinen Vortrag als mustergültig bezeichnen, noch meine Auffassung als die allein gute aufdrängen, doch scheint es mir, daß mein langjähriges, eifriges Studium Chopinscher Musik bei Mikuli mich dazu berechtigt, ja fast verpflichtet, diese Analysen zu schreiben.

MEIN STUDIUM BEI KAROL MIKULI



MEIN STUDIUM BEI KAROL MIKULI

Karol Mikuli (geboren 1821, gestorben 1897) hing mit jugendlicher Glut an seinem Meister und in seinem Alter (zur Zeit meines Studiums bei ihm), hatte er nichts von der Begeisterung, ja Liebe zu Chopin eingebüßt.

Für ihn war Chopin das oberste Gesetz in der Musik überhaupt. Der Anfang war Bach, dann folgte Mozart und das Ende der *Tonkunst* bedeutete Chopin. Er wollte weder Wagner noch Brahms kennen lernen, nicht weil er gegen diese Meister eine Abneigung gehabt hätte, im Gegenteil: weil er Angst hatte, ihre Musik könne ihm gefallen und das wäre, nach seiner Auffassung, eine Untreue gegen Chopin gewesen. Er lebte stets in der Atmosphäre des polnischen Meisters; jede Note, die Chopin geschrieben hat, kannte er und war so durchdrungen von dieser Musik, daß er, als beachtenswerter und ernster Komponist, unbewußt im Geiste seines Meisters schuf. Seine Individualität war sozusagen fast ausgeschaltet und deshalb war er wie kein anderer berufen, die Eigenart Chopins, als *Komponist*, *Pianist* und *Pädagoge* zu erforschen und sie seinen Schülern zu übermitteln.

Die Chopinsche Methode des Klavierspiels, die eine Umwälzung auf dem Gebiete der technischen Möglichkeiten darstellte und die Chopin mit dem Gedanken, sie nach seinem Tode herausgeben zu lassen, sorgsam bewahrte,

hat Mikuli an der Quelle studiert. Er lebte 7 Jahre in Chopins Nähe, genoß bei ihm Klavierunterricht und es war ihm als eine große Gunst gestattet, bei vielen Stunden, die der Meister anderen Schülern gab, als Zuhörer zugegen zu sein. Er hat sich Aufzeichnungen gemacht, die er später zu seiner Ausgabe Chopinscher Werke verwandte. Chopin vertraute ihm sogar seine Werke zum Kopieren an, bevor sie zum Druck kamen. Wer die zurückhaltende Natur des Meisters kannte, mußte dies alles als eine ungewöhnliche Bevorzugung ansehen. Mikuli war also ein Schüler, an dem sein Meister Freude hatte — und Chopin war streng und schwer zu befriedigen. Als ich zu Mikuli kam, wußte ich das alles und trat ihm mit einer Ehrfurcht entgegen, als vermittle er mir einen Hauch des Geistes des unsterblichen Meisters. Vier Jahre, die Sommermonate hindurch, nahm ich bei Mikuli Unterricht und obwohl ich damals ein Kind war, betrachtete ich diese Stunden als etwas Heiliges. Im Anfang schlief ich vor einer Stunde die halben Nächte nicht, den Augenblick kaum erwartend, den greisen Meister zu sehen. Der Unterricht nahm mein ganzes Denken, mein ganzes Fühlen gefangen. Bei den großen Ansprüchen Mikulis mußte ich ebenso mit dem Kopf wie mit den Fingern arbeiten. Es war dies keine Kleinigkeit, denn jede Lektion dauerte zwei volle Stunden und zwar tagtäglich; jedoch durfte ich nie allein arbeiten. Nach fünfmonatigem Studium war ich geistig und körperlich so erschöpft, daß ich mich erst einige Wochen ausruhen mußte, um ins Gleichgewicht zu kommen. Dieses lange Studium hat in mir eine Verehrung für Chopin herangebildet, deren ich erst in reiferen Jahren voll bewußt wurde.

Lange Zeit blieb ich so sehr unter dem Einfluß Mikulis, daß ich sogar genau so nach vorne gebeugt ging und so überlegen sprach, wie der 70jährige Meister.
Man könnte meinen, ein Kind vermöge von all' den Anweisungen nicht so viel in sich aufzunehmen, wie ein Mensch in reiferen Jahren. Ich möchte das Gegenteil behaupten. Es war mit mir wie mit Kindern, die fremde Sprachen schneller erlernen, wie die Erwachsenen. Alles nahm ich auf, ohne zu kritisieren und war so voll Begeisterung, daß ich in kurzer Zeit in Chopins Schaffen das A und O der Musik sah. Bis heute ist mir Mikuli: seine namenlose Verehrung für Chopin, sein Ernst in allem was Musik betraf und seine Achtung vor einem gesunden, rhythmisch gezügelten Klavierspiel, Vorbild geblieben. In technischer Hinsicht war seine Lehre, die er streng auf die Chopinsche Methode aufbaute, so bahnbrechend, daß ich sie noch heute bewundern muß. Seine klaren Analysen öffneten mir die Augen und machten mich reif, Technisches und Geistiges glücklich zu verbinden. Nichts wurde von ihm vernachlässigt: das Sitzen am Flügel, die Fingersätze, der Pedalgebrauch, das Legato-, Staccato- und Portatospiel, die Oktavengänge, die Fiorituren, der Aufbau einer Phrase, der singende Ton einer musikalischen Linie, die dynamischen Kontraste, der Rhythmus und vor allem die Genauigkeit, mit der man an die Werke der Komponisten heranging. Da gab es kein Verschleiern, kein Verlegenheitsrubato, kein unnötiges Dehnen oder Zerren.
Es ist nicht möglich, alles in einigen Worten zu erklären, was eigentlich die Methode Chopins und die Lehre seines Jüngers Mikuli in sich birgt. Er verlangte die technische Spielfertigkeit in solcher Vollendung, daß Unzulänglich-

keiten die Ausschöpfung des geistigen Gehaltes nicht mehr hemmen konnten.

Neben allem anderen gab mir Mikuli noch folgende allgemeine Winke:

Der Vortragende soll, um den Absichten Chopins gerecht zu werden, auf alle sogenannten *Virtuosenmätzchen*, auf jeden *Effekt des Auftretens*, auf Mißbrauch der Kraftentfaltung, auf krankhafte Sentimentalität in Behandlung der Kantilene verzichten und mit Selbstbeherrschung, ruhig, schlicht und bescheiden spielen.

Der Hörer soll durch die Fingerfertigkeit nicht geblendet werden, im Gegenteil, der Vortragende muß seine Technik als etwas Selbstverständliches, ja Nebensächliches in den Dienst der Schönheit der vorzutragenden Komposition stellen und in keinem Falle als Virtuose glänzen wollen.

Beim Vortrag soll man einen großen, vollen, abgerundeten Ton entwickeln, die Schattierungsskala zwischen *pianissimo* und *fortissimo* mit unzähligen Abstufungen ausfüllen und sowohl im *pianissimo* das unästhetische *Säuseln*, wie im *fortissimo* das jedes feinfühlende Ohr beleidigende *Hauen* vermeiden.

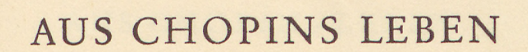
Der Vortragende soll nie den strengen Rhythmus außer acht lassen. Damit ist nicht gesagt, daß jede Beschleunigung oder Verlangsamung des Zeitmaßes untersagt wäre, im Gegenteil, manchmal ist es angebracht, in den melodischen Phrasen das *Tempo* nach subjektivem Empfinden zu verlangsamen oder zu beschleunigen, jedoch ohne jede Übertreibung.

Bei dem Vortrag der polnischen Nationaltänze: *Polonäse, Mazurka, Krakowiak, Kujawiak* soll eine starke Akzentuierung einzelner Noten und eine leise Vernachlässigung des Rhythmus durch Aufhebung oder Umstellung des Akzentes oder langes Aushalten der einzelnen Taktteile und Töne eintreten, aber niemals darf dies in *Taktlosigkeit* ausarten.

Jedes zum Vortrag gewählte Werk soll auf die formelle Gestaltung und die darin geschilderten Empfindungen und seelischen Vorgänge sorgfältig analysiert werden.

Der Pedalgebrauch soll äußerst sparsam sein.

Was Mikuli zutiefst in mein Herz pflanzte, war: eine fast scheue Achtung vor jedem Werke eines Meisters.



AUS CHOPINS LEBEN

AUS CHOPINS LEBEN

Frédéric François Chopin hat, aller Wahrscheinlichkeit nach, am 1. März 1809 in Żelazowa Wola, einem 6 Meilen von Warschau entfernten Dorf, im Kreise Sochaczew, das Licht der Welt erblickt. Bis zur Veröffentlichung seines Taufscheines galt der 1. März 1809 als sein Geburtsdatum, obwohl auf dem Friedhof *Père Lachaise* in Paris auf seinem Grabstein der 22. Februar 1810 verzeichnet ist. Das gleiche Datum führt auch sein Taufschein. Weil aber die Familie Chopin immer den 1. März als seinen Geburtstag feierte (wie aus zahlreichen Briefen ersichtlich ist), muß man annehmen, daß das Datum des 22. Februar 1810 zur Eintragung in die Kirchenbücher bei der Taufe nur deshalb vom Vater falsch angegeben wurde, um der Strafe wegen verspäteter Anmeldung der Geburt zu entgehen.

Sein Vater, Nicolas Chopin, geboren am 17. April 1770 in Nancy (Lothringen) wanderte als kaum 18jähriger Jüngling aus seinem Heimatlande nach Polen aus und nahm in Warschau bei einem seiner Landsleute die Stelle eines Buchhalters in einer Tabakfabrik an. Während des polnischen Aufstandes von 1794 (unter der Führung Kościuszkos) trat Nicolas Chopin in die Nationalgarde ein und erwarb in kurzer Zeit den Offiziersrang. Nach der dritten Teilung Polens und nach der Auflösung der Nationalgarde widmete er sich ausschließlich der Lehrtätigkeit und wurde von der Gräfin Skarbek in Żelazowa



Wola als Erzieher ihres Sohnes engagiert. In ihrem Hause lernte er die Verwandte der Gräfin, Fräulein Justine Krzyżanowska (aus adliger aber verarmter Familie stammend) kennen, fühlte sich gleich zu ihr hingezogen und heiratete sie im Jahre 1806.
Dieser glücklichen, ungetrübten Ehe entsprossen vier Kinder; drei Töchter: Luise (1807), Isabella (1811) und Emilie (1813) — und ein Sohn: Frédéric (1809).

Frédéric war also das zweitälteste Kind seiner Eltern. Kurze Zeit nach der Geburt des Sohnes, am 1. Oktober 1810, legte Nicolas Chopin sein Amt als Erzieher des jungen Grafen nieder, siedelte nach Warschau über, gründete ein Knabenpensionat und etablierte sich ebenfalls dort als Professor der französischen Sprache und Literatur am Lyzeum. Selbstverständlich hatte er die polnische Nationalität angenommen.
Schon als Knabe zeigte Frédéric Chopin eine große Vorliebe für Musik, und bald entdeckte man seine Begabung für diese Kunst. Nach einem kaum einjährigen Unterricht bei Adalbert Zywny spielte der kleine Wunderknabe, 8jährig, zum ersten Male öffentlich in einem Wohltätigkeitskonzert und erntete stürmischen Beifall (24. Februar 1818). Im Jahre 1823 trat der junge Chopin, der den ersten Unterricht im Hause seines Vaters erhalten hatte, gleich in die vierte Klasse des Lyzeums ein und zeigte für alle Fächer der Wissenschaft eine so hervorragende Begabung, daß er schon 1826 das Lyzeum nach ausgezeichnet bestandener Prüfung verlassen konnte. Während dieser drei Jahre eifrigen Studiums pflegte er die Musik weiter und nach Absolvierung des Lyzeums trat er in das damals neugegründete Konservatorium ein und lernte unter der Leitung des Rektors dieses Musikinstituts, der *persona grata* im musikalischen Leben der Residenz, Josef Elsner, Harmonie, Kontrapunkt und Fuge. Sein Entlassungszeugnis vom Konservatorium trägt unter anderem folgende Bemerkung: *Frédéric Chopin, außergewöhnliche Fähigkeiten, Musikgenie (29. Juli 1829).*
Sein Kompositionstalent offenbarte sich schon im zarten Kindesalter; als Knabe war er stets mit komponieren beschäftigt, und auf Veranlassung seines ersten Lehrers Zywny, der ein Verehrer Bachscher und Haydnscher Musik war, vertiefte er sich in die Werke dieser Meister. Später bildeten auch Mozart und Beethoven den Gegenstand seiner Studien. Als 16jähriger Jüngling veröffentlichte er sein *Rondo op. 1 (c-moll)* und sicherte sich mit diesem Werk einen ehrenvollen Platz unter den damaligen Komponisten.
1828 machte Chopin seine erste Reise und zwar nach Berlin. Er hörte dort Werke von Händel, Spontini und Cimarosa.
Obwohl Chopin in verschiedenen Veranstaltungen mitwirkte und obwohl er eigene Konzerte gab und den Ruhm des ersten Klaviervirtuosen Polens in Warschau genoß, so brachten ihm doch erst die in Wien am 11. und 18. August 1829 im Kärtnertortheater veranstalteten zwei Konzerte den ersten großen, außergewöhnlichen Erfolg. Publikum und Presse der Kaiserstadt waren von den Leistungen des jungen Meisters hingerissen. Seit dieser Zeit beginnt der Name Chopin die musikalische Welt zu interessieren. In diesen Konzerten spielte er unter anderem auch sein *Rondo c-moll* sowie sein *opus 2*, die *Variationen über das Thema „La, cì darem la mano“* aus Mozarts *„Don Giovanni“*.

Von Wien über Dresden nach Warschau zurückgekehrt, widmete sich Chopin von neuem der schöpferischen Tätigkeit. Unter den zahlreichen Werken, die in dieser Zeit entstanden, befinden sich die beiden *Konzerte: f-moll* (1829) und *e-moll* (1830), sowie das *Trio für Klavier, Violine* und *Violoncello.* Das letztere Werk ist dem Fürsten Radziwiłł gewidmet.

Franz Liszt behauptet in seiner Chopin-Biographie, ohne jeden Anhaltspunkt und ohne irgendwelche Beweise zu liefern, daß Fürst Radziwiłł für die Ausbildung Chopins gesorgt habe. Diese Behauptung entbehrt jedoch jeder Grundlage, wie aus den Briefen der Schwester des Meisters (Frau Luise Jędrzejewicz) zu ersehen ist. Mit Entrüstung weist sie diese unrichtigen Angaben zurück und bemerkt, daß die soziale Stellung, die Chopins Vater bekleidete, ihm ermöglicht hätte, seine Kinder ohne fremde Hilfe erziehen und ausbilden zu lassen, und daß er niemals und von niemandem eine Unterstützung angenommen habe.

Chopin verbrachte seine ganze Jugend in Polen. Das Leben auf dem Lande, seine Familie, seine polnischen Freunde — alles dies schuf eine polnische Atmosphäre um ihn. Diese Lebensperiode litt unter dem Unglück Polens, das die tragische Teilung nicht verwinden konnte. Hoffnung ließ das Volk heute aufjauchzen, Verzweiflung morgen am Boden stöhnen. Moralische Haltlosigkeit wechselte mit heroischen Zukunftsplänen von Woche zu Woche. In dieser Bedrängnis seines Vaterlandes wuchs Chopins Nationalgefühl und durchflutete schließlich sein ganzes Sein. Die alten Legenden Polens, die Balladen unseres Nationaldichters Mickiewicz — alles das hat die Seele unseres Meisters beeindruckt und war sicher der

Anlaß, daß seine ersten musikalischen Inspirationen vom bodenständigen Schatz der polnischen Nationalmusik durchdrungen wurden. Die Rhythmen unserer Nationaltänze geben einem jungen Musiker tausend Möglichkeiten, sich auszusprechen und obgleich Chopin noch von der Form gebunden wurde, fand er Mittel in die klassische Form eines *Rondos* eine *Mazurka* oder einen *Krakowiak* einzukleiden. In seinen grandiosen *Polonäsen* glaubt man die ruhmreiche Vergangenheit unseres Landes, aber auch das tragische Ende zu sehen, das: *finis Poloniae!* Als auffallendes Beispiel hierfür stelle man die beiden *Polonäsen* in *c-moll* (op. 40, II) und *fis-moll* (op. 44) der in *As-dur* (op. 52) gegenüber: in den ersten hört man die herzzerreißenden Klagen von Stimmen, die, man möchte fast sagen, aus Gräbern kommen und voll Auflehnung und Drohung sind. Die in *As-dur* dagegen ist der höchste Ausdruck von Glanz, Prunk und Sieg. In seinen *Präludien* findet man oft polnische Volksweisen, namentlich, wenn man die Melodie etwas schneller nimmt und sie als *Mazurkas* rhythmisiert: *Präludium A-dur, Es-dur* und andere. Dasselbe kann man in einigen seiner *Etüden* wahrnehmen, ebenso im Mittelsatz des *h-moll-Scherzos:* polnisches Weihnachtslied, in der *Mazurka b-moll* (op. 24, IV): Hirtenschalmei der polnischen Bergbewohner. In den *Balladen* entdecken wir die gleichen Züge, obwohl diese Werke persönlicher sind. Wie tief die polnische Nationalmusik in seiner Seele verwurzelt war, zeigt uns sein letzter musikalischer Gedanke: eine *Mazurka.*

Es gab Komponisten — und es gibt solche noch heute — deren inneres und äußeres Leben sich nicht in ihren Werken wiederspiegelt, das heißt, daß ihre Inspiration nicht von ihren Erlebnissen beeinflußt wird. Als Beispiel nenne

ich Mozart, ein Meister der Meister. Während er unter seinem elenden Dasein litt, während ihm anscheinend alle Schönheiten des Lebens verschlossen waren, komponierte er fröhliche Werke voll Sonnenschein. Erst am Ende seines Lebens entdecken wir schmerzliche Akzente in seiner Musik. Er hat es verstanden, sich mit den Personen seiner Opern zu identifizieren; er hat also seine eigene Traurigkeit unterdrückt, um die frohen, leichten, graziösen Melodien zu schaffen, die zum Beispiel die Personen der *„Entführung aus dem Serail"* oder *„Così fan tutte"* singen. Ich beneide diese Meister, deren Herz blutet und die trotz der Traurigkeit ihres Lebens ihren Zuhörern Augenblicke sonniger Heiterkeit bescheren. Chopin dagegen war außerstande zu komponieren, was nicht ganz von seinem Innenleben ausgelöst wurde. Das ist auch das Geheimnis, weshalb er keine Opern geschrieben hat, trotz Drängen seiner Eltern und Freunde und trotzdem er das Theater, und besonders die italienische Oper, über alles liebte. Ich gehe noch weiter: nicht allein konnte er kein Bühnenwerk schreiben, weil er sich mit den Personen einer Oper nicht zu identifizieren vermochte, sondern er konnte überhaupt kein längeres Werk, noch ein solches für ein anderes Instrument als das Klavier konzipieren. (Die wenigen Ausnahmen bestätigen die Regel.) Für sein geliebtes Klavier aber schrieb er die Vertraulichkeiten seines Lebens und wurde so selbst zu seinem treuesten Biographen. In dieser Musik wußte er alles auszudrücken, was seine Seele bewegte; das war seine Sprache: eine göttliche und ewige. Ein Dichter schrieb eines Tages die bedeutsamen Worte: *„Wenn der russische Zar wüßte, daß in der Musik*

Chopins sich Kanonen unter Rosen verstecken, würde er sie, als staatsgefährlich, polizeilich verbieten."

Am 2. November 1830 verließ Chopin Warschau, begleitet von den prophetischen Worten des *„Offiziellen Tageblatts für Warschau": „Wie die Deutschen auf Mozart stolz sind, so werden die Polen einst auf Chopin stolz sein,"* ... und von seinen vielen Freunden, die ihm an der Stadtgrenze eine Schale mit polnischer Erde überreichten ... nach Jahren war es diese Erde, die seinen Sarg im fremden Land zuerst deckte. Er reiste über Wien, München, Stuttgart — wo er sich überall längere Zeit aufhielt und in München sogar ein Konzert gab — nach Paris; dort traf er im Herbst 1831 ein.

Nach der Julirevolution schrieb er ahnungsvoll, fast seherisch: *„Endlich wird Polen doch auferstehen — glänzend — mächtig — in einem Wort: Polen!"*

Als er in Stuttgart die niederschmetternde Nachricht von der Einnahme Warschaus durch die Russen erfuhr, schuf er unter dem Eindruck dieser erschütternden Kunde das *Präludium d-moll* und die *Etüde c-moll* (op. 10, XII). Außer diesen beiden Werken und den bereits erwähnten *Konzerten* brachte er in seiner Mappe folgende Kompositionen nach Paris mit: *Phantasie A-dur über polnische Volksweisen, Rondo-Krakowiak F-dur, Polonäse Es-dur (mit dem Andante Spianato), Rondos à la Mazur und Es-dur* (op. 16), eine stattliche Anzahl *Etüden,* mehrere *Mazurkas, Walzer Es-dur* (op. 18), *As-dur* (op. 34, I), *a-moll* (op. 34, II) und *E-dur* (ohne Opuszahl), *Nocturnes e-moll* (op. 72 a), *b-moll* (op. 9, I), *Es-dur* (op. 9, II), *H-dur* (op. 9, III), *F-dur* (op. 15, I) und *Fis-dur* (op. 15, II), *Ballade g-moll, Scherzo h-moll* und manches andere.

In Paris wollte er nur ein paar Tage bleiben, um dann nach London weiterzufahren, aber sobald er mit der französischen Hauptstadt Kontakt genommen hatte, fühlte er, daß sein Platz dort war. Sehr schnell gelang es ihm, sowohl in Künstlerkreisen, zu denen Delacroix, Balzac, Meyerbeer, Heine, Bellini, Liszt und andere zählten, als auch in der aristokratischen Gesellschaft, bekannt, beliebt und verehrt zu werden. Groß war die Zahl derjenigen, die im Laufe der Jahre aus allen Himmelsgegenden nach Paris strömten, um bei dem abgöttisch verehrten Meister Unterricht zu nehmen. Die polnische Kolonie war vor hundert Jahren in Paris sehr groß, da nach der tragischen Teilung Polens viele Flüchtlinge in Frankreich und in der Schweiz mit offenen Armen aufgenommen worden waren. Ein Künstler wie Chopin spielte sehr bald eine große Rolle und wurde mit Ehre und Liebe überschüttet, denn er war nicht allein ein großer Künstler, sondern auch ein Weltmann von seltener Distinktion. Er lebte in einem ihm sympathischen Lande (in seinen Adern floß französisches Blut) und durfte seine große Liebe für Polen bekennen, ohne befürchten zu müssen, nach Sibirien verschickt zu werden. In den Briefen, die Chopin an seine Familie richtete, finden wir Stellen tiefster Traurigkeit als Antwort auf Gerüchte über das Leiden seiner Landsleute in Polen. Er wollte in die Heimat zurückkehren, um den Feind zu bekämpfen, aber seine zarte Gesundheit und seine polnischen und französischen Freunde haben ihn davon zurückgehalten. Wir müssen heute diese Menschen segnen, die vielleicht eine Katastrophe verhütet haben. Ich spreche hier nicht allein als Musiker, sondern auch als Pole, denn indem er in Paris blieb und seine Meisterwerke schuf, hat Chopin für den Ruhm Polens das Höchste dargebracht, Höheres sogar als das Opfer seines Lebens auf einem Revolutionskampffeld.

Obgleich Chopin eine gute Bildung genossen hatte, war er nicht gelehrt. Die Philosophie interessierte ihn wenig; selten griff er zu einem Buch. Er schrieb ziemlich alltägliche Briefe, in denen er nie irgendwelche Fragen von kultureller Bedeutung oder Interesse aufwarf. Er äußerte sich sogar sehr selten über seine eigenen Werke, weil er sie vielleicht nicht restlos verstanden fühlte. An seine Familie und wenigen Freunde berichtete er meistens über unbedeutende Sachen, schilderte nicht ohne einen gewissen treffenden Humor die Gesellschaft, in der er verkehrte, schrieb über seine finanziellen Sorgen, wurde ungehalten über die Unkenntnis und den Geiz der Musikverleger und verlor sich oft in kleinste Details, wie er seine Wohnung eingerichtet haben wollte, wobei er weder die silbergraue Farbe der Tapete, noch den Veilchenstrauß auf dem Kamin vergaß.

Trotzdem war er sich seiner Größe wohl bewußt! Einer Größe, die seine Zeitgenossen nicht zu ermessen vermochten.

In Chopins Leben spielten drei Frauen eine wichtige Rolle: Konstanze Gładkowska, eine Sängerin der Warschauer Oper, zu der er in seinem Jünglingsalter in idealer, schwärmerischer Liebe entbrannte, Maria Wodzińska, mit der er sich heimlich verlobte und Aurore Dudevant, bekannt unter dem Schriftstellerpseudonym Georges Sand, mit der er neun Jahre lebte. Die Liebe, die er zu Konstanze empfand, war rein und bar jeder sinnlichen Glut, wie die Musik, die er in dieer Zeit schuf. Die beiden *Klavierkonzerte* beweisen es. Man könnte sogar die Frage

aufwerfen, ob diese, von einschmeichelndster Empfindung durchzogenen Werke entstanden wären, wenn er sein *Ideal*, wie er Fräulein Gładkowska nannte, nicht gekannt hätte. Ich glaube fast ja sagen zu können, denn die Befruchtung zu seinem Schaffen ging wohl von der Empfindung eines Liebesfrühlings aus, aber kaum von der Persönlichkeit des Fräulein Konstanze. Eine andere Frau hätte zu dieser Zeit ebenso sein *Ideal* sein können. Er analysierte weder sich noch sie — er gab sich ganz dem berückenden Gefühl hin und schwärmte. Wenn er sie nur in ihrem frischen, weißen Kleide sah, war es ihm *Glückes genug* (dies sind seine eigenen Worte), er lief nicht zu ihr, um sie zu begrüßen, sondern nach Hause, um in Tönen zu dichten. Das Bild der Geliebten, die ihm keine war, beschäftigte seine Phantasie — er war verliebt, ohne wirklich zu lieben. —

Seine Zuneigung zu der jungen Gräfin Wodzińska dünkt mich eine tiefe, ernste Liebe gewesen zu sein. Die beiden befaßten sich zuammen mit Musik, sprachen über schöne Literatur — zu jener Zeit, als der Frühling des Romantismus über alle Länder zog — und ergingen sich in weiten Spaziergängen. Komtesse Wodzińska übte einen unaussprechlichen Zauber auf geniale Menschen aus. Sie war es auch, die den großen polnischen Dichter Juljusz Słowacki zu seinem herrlichen Gedichtzyklus *„In der Schweiz"* inspirierte. Maria zog den Musiker vor, der weniger exaltiert, weniger *byronisch* war, als der Dichter, der sie eines Tages im Übermaß glühender Leidenschaft geküßt hatte und davongelaufen war... Chopin gewann ihr Herz. Welchen Mut schöpfte er aus der Gewißheit, geliebt zu werden — wie quollen seine Melodien, wie klang es herrlich in ihm. Meisterwerke entstanden in Gedanken an sie und an die Zukunft. *Walzer, Balladen, Nocturnes, Etüden, Polonäsen, Mazurkas...* eine Sammlung der schönsten Edelsteine. Die Zeit, die er unter dem Einfluß der Gräfin Maria verbrachte, ist unleugbar für seine Werke die fruchtbarste seines Lebens gewesen. Alles was die Liebe einem Dichter eingeben kann, findet sich in den Werken dieser Periode: abwechselnd stolz, schüchtern, zaghaft, pathetisch, melancholisch, vertrauend, triumphierend ... ein Strauß mit tausend Düften. Aber das Schicksal hat ihm die Erfüllung seines Lebenstraumes versagt. Familienrücksichten zwangen Maria Wodzińska, die Verlobung aufzulösen. Chopin litt unsäglich unter diesem Bruch, aber er lehnte sich nicht gegen sein Geschick auf, wie tief er auch in seinen höchsten Gefühlen verwundet und verletzt in seinem Menschen- und Künstlerstolz war. Seine Lyra hatte von diesem Augenblick an ganz andere Töne und gab seinen Werken eine niederdrückende Traurigkeit — eine fast fromme Melancholie. Vergangen die schönen, übersonnten Phrasen, die leidenschaftlichen Steigerungen, die schwelgerischen Klangzusammenstellungen — alles zeigte eine zerbrochene, einsame Seele. Er schaffte, um sich mitzuteilen, um sein Unglück zu beweinen. Seine zarte Gesundheit konnte diese Liebe — diese seelischen Leiden — nicht verwinden. Niemals hat er das Andenken Marias aus seinem Herzen reißen können. Nach seinem Tode hat man ihre Briefe, sorgsam gefaltet und mit einem Bändchen gehalten, aufgefunden. Auf dem sie umhüllenden Umschlag fanden sich die von Chopins Hand geschriebenen Worte: *„Moja bieda"* — *Mein Leid!* Und gerade jetzt, wo er seine erste Enttäuschung — sein erstes großes Leid erlebte, wurde er mit jedem Tage berühmter.

Die Welt begeisterte sich an den Botschaften seiner Seele ... nur die eine hatten sie nicht bezwingen können. Für sie war es nicht die große, alle Schranken niederreißende Liebe gewesen, sondern ein Liebes-Idyll. Kurze Zeit nach der Trennung von Chopin heiratete sie den Grafen Skarbek — standesgemäß — und starb nach unglücklicher Ehe in hohem Alter. Niemand würde sich heute mit ihr befassen, hätten sie nicht zwei Genies: Chopin und Słowacki, geliebt. So ist sie unsterblich geworden.

In dieser seelischen Vereinsamung trat nun die dritte Frau in sein Leben: Georges Sand. Chopins überragende Persönlichkeit machte auf sie einen großen Eindruck. Sie verkehrte in Paris in den sogenannten Künstlerkreisen, lernte alle Größen der romantischen Epoche kennen und einige lieben, fand aber wohl bei keinem Künstler bei so hervorragender Genialität zu gleicher Zeit diese Einfachheit, diese Reinheit des Gemütes. Für Chopin bedeutete ihre Zuneigung Geborgensein, Trost in namenlosem Leid, vielleicht auch Stolz, von einer so bedeutenden und viel umworbenen Frau geliebt zu werden. Sie sollte ihm Geliebte und Mutter zugleich sein. Georges Sand hat in ihren Briefen und Memoiren viel über Chopin und ihre Verbindung mit ihm geschrieben, aber man kann unmöglich feststellen, wo die Dichtung aufhört und die Wahrheit beginnt. Sie regierte über ihn durch ihren Geist, ihre Intelligenz, ihren Willen, ihre Gesundheit. Chopin dagegen überflog sie durch seinen Genius, der das Wie und Woher nicht kannte. Die hemmungslose Vitalität einer Persönlichkeit, wie Georges Sand, mußte aber einen Menschen wie Chopin, der uns als die Verkörperung der zartesten Sensibilität und vornehmsten Zurückhaltung

erscheint, auf die Dauer bedrücken und belasten. Nach den zwei der schönsten Gefühle, die der echten Frau eigen sind: dem der Liebe und dem der Mütterlichkeit, sehnte er sich, der große Träumer. Georges Sand gab ihm weder das eine, noch das andere. Sie war ihm eine *Venus*, doch keine *Elisabeth*, sie war ihm eine Krankenschwester, doch keine Mutter! ... Eine Meinungsverschiedenheit aus Anlaß der Heirat von Georges Sands Tochter, Solange, gab den äußeren Anlaß zum Bruch. Chopins Biographen beurteilen Georges Sand mit außergewöhnlicher Schärfe, doch ich vermag ihre Ansicht nicht ganz zu teilen. Zu der großen Verschiedenheit der Charaktere kam erschwerend die Tatsache, daß Georges Sand aus ihrer Ehe Kinder hatte (einen Sohn und eine Tochter) die unbedingt in ihrem sowie auch in Chopins Gefühlen Verwirrung bringen mußten, weil ihre Liebe ihnen nicht das einzige, große Lebensgefühl war. Auch war Chopin in den letzten Jahren krank und sehr reizbar.

Der Einfluß, der das Zusammenleben mit Georges Sand auf Chopins Musik ausgeübt hat, war bezeichnend. Die Werke seiner dritten Schaffensperiode sind unleugbar die interessantesten, denn seine Kompositionstechnik war auf dem Gipfel der Vollendung. Alles ist von einer Schönheit durchdrungen, die nichts Irdisches hat; jedoch ... der mächtige Hauch der Jugend fehlt ... ihre Leidenschaft ist für immer vorbei. Nach diesem Zusammenleben, das ihn verzehrte und das fast ein Drittel seines kurzen Daseins ausfüllte, kam von neuem der Bruch und die Verlassenheit. Und das Schicksal ist hart ... er ist gezwungen zu arbeiten, Stunden zu geben, und ist fast am Ende seiner Kraft. Doch sein Genie lebt immer noch,

wie eine heilige Flamme, und seinem schwachen Körper zum Trotz vollbringt es Wunder.
Im April 1848 unternahm Chopin eine Reie nach England und Schottland, als hoffte er so allen Erinnerungen zu entfliehen. Er gab dort mehrere Konzerte, aber obwohl er mit Begeisterung aufgenommen wurde und seine Kompositionen und sein Spiel allgemein Aufsehen erregten, verließ er London im Januar 1849, um nach Paris zurückzukehren. Trostlose Briefe aus der Zeit seines englischen Aufenhaltes zeugen von seinem wunden Herzen. In einem Brief an Grzymała heißt es: „*Es ist unmöglich, trauriger zu sein, wie ich bin.... Lange ist es her, daß ich eine wirkliche Freude empfunden habe. Ich vegetiere und erwarte geduldig das Ende. Wo habe ich mein Herz verschwendet?... Kaum entsinne ich mich, wie man in meinem Vaterlande singt.*" Und an Fontana: „*Der Schallkörper ist noch gut erhalten, aber die Saiten sind gesprungen und der Steg ist zerbrochen.... Das einzige Unglück ist, daß uns ein großer Geigenbauer schuf, ein Stradivarius Sui Generis und er ist nicht mehr da, um uns zu reparieren.... Wir ersticken daran, daß keiner uns mehr spielen kann, weil der alte Geigenbauer gestorben ist... ich träume von einem Heim, von Rom, von Glück... aber*" (in oft benutzter Selbstverspottung fährt er fort) „*augenblicklich bleibt mir nur meine lange Nase und mein vierter schlecht gelöster Finger.*" So auch an Georges Sands Tochter Solange: „*Verzeihen Sie meinen Stil,... wie der Stil, so der Mensch.... Mein Stil ist sehr dumm....*" Der einzige Sonnenstrahl in dieser Zeit scheint ein Aufenthalt in der Familie Czartoryski gewesen zu sein, von wo er schreibt: „*Ich habe gefühlt, wie ich unter ihrem polnischen Dach auflebte.*"

Vor seiner heißersehnten Rückkunft nach Paris bittet er Grzymała in einem Brief, Veilchen auf den Kamin des Salons zu stellen, „*damit ihr Duft das Zimmer erfüllt und ich zum Wenigsten ein bißchen Poesie habe, wenn ich bei meiner Rückkehr den Salon durchschreite, um in mein Schlafzimmer zu gehen, wo ich wohl sehr lange liegen werde....*"
Es mag fast wie eine Verfehlung gegen die Verehrung, die ich Chopin entgegenbringe, anmuten, wenn ich so frei von seinem intimen Leben spreche, das doch eigentlich ihm allein gehörte. Mich leitete jedoch der Wunsch, zu beweisen, wie eng sein Werk mit seinem Leben verbunden war, und daß er in seiner Jugend ein gesunder, froher Mensch war, immer zu lustigen Streichen aufgelegt und bereit, seinen Lehrern einen Schabernack zu spielen. Erst sein späteres Leben mit seiner Kette von Enttäuschungen machte ihn leiden, einsam und krank. In seinen letzten Lebensjahren war er oft so schwach, daß er keine Treppen mehr steigen konnte und sein Diener ihn wie ein Kind tragen mußte. Wir empfinden es heute wie ein Glück, daß seine letzten Lebenstage von finanziellen Sorgen, durch eine Geldsendung von 15 000 Francs von seinen englischen Freunden — seinen Schutzengeln — Jane Stirling und ihrer Schwester Mme. Erskine, befreit wurden. Es gibt kaum etwas Rührenderes, wie die Briefe an seine Schwester (die Eltern waren inzwischen gestorben), in denen er sie, als sein Zustand sich verschlimmerte, bat, zu ihm zu kommen: „*Mein Leben, wenn Du kannst, komm... ich bin sehr schwach und kein Doktor kann mir so helfen wie Du....*" (Seine Rückkehr in die Heimat war unmöglich, da er für die russische Regierung als *Emigrant* galt und nicht mal mehr einen Paß hatte.) Er

spricht nicht von seinen Werken, nicht von seinen Erlebnissen, sondern er ruft nur, wie jeder andere Sterbliche, die Liebe eines Menschen, dem er vertrauen kann. Die Ankunft seiner lieben Schwester war seine letzte Freude auf Erden (Juli 1849).
Mit 40 Jahren ist er an einem Herz- und Lungenleiden, am 17. Oktober 1849, gestorben..., der *kühnste und stolzeste Dichtergeist,* wie Robert Schumann ihn nannte. Chopin hat es verdient, ein großer polnischer Patriot zu heißen, und wir Polen betrachten ihn als einen unserer unsterblichen Nationalhelden! Er hat den größten Teil seines Lebens in Paris zugebracht, aber das Heimweh nach Polen verließ ihn nie. Sein Körper ruht in Paris auf dem Friedhof *Père Lachaise,* aber sein Herz holten seine Landsleute in die Heimat zurück, der sein Sehnen immer gegolten hatte und betteten es in der Heiligen Kreuzkirche seiner Vaterstadt Warschau. Sein Körper hat der Natur ihren Tribut gezahlt, aber seine große, von der Erdenschwere befreite Seele floh in die Unendlichkeit und wir hüten heute die Emanationen seines Geistes wie eine Gottesgabe, denn sie sind eine unversiegbare Quelle edler und hoher Freude.

DER TONDICHTER

DER TONDICHTER

Geniale Menschen hatten immer mit ihrer Mitwelt zu kämpfen. Ihre Werke wurden von ihren Zeitgenossen meistens nicht verstanden, ihre neuen Ideen oft verhöhnt und ihr Wirken mißdeutet. Es scharte sich aber um diese Titanen des Geistes eine Anzahl Bewunderer, die den Genius voll erkannten und sich vor ihm beugten, indem sie auch das, was ihnen unverständlich und fremd erschien, als die Emanationen eines erhabenen Geistes kritiklos hinnahmen. Freilich mußten solche Menschen entsprechend veranlagt sein, denn um das Neue zu begreifen, das Schöne herauszufühlen und sich an der Tiefe eines Werkes zu erfreuen, dazu gehört echtes Empfinden und künstlerische Begabung.

Chopin gehört unstreitig zu den absoluten Genies; wenn auch nicht gänzlich verkannt, wurde er bei Lebzeiten doch nur von einem Teil der Geistesaristokratie verstanden, nach seinem Tode aber wuchs sein Ruhm mit jedem Tage und hat heute einen solchen Höhepunkt erreicht, daß es wohl kaum auf der ganzen Erde eine Familie gibt, die ein Klavier besitzt und die nicht zugleich ein *Heft Chopin* aufzuweisen hätte. Er ist in das Herz der jetzigen Generation eingedrungen und hat sich die Gunst aller, vom Anfänger an, der mit Mühe einen seiner Walzer herausbringt, bis zu den größten Pianisten der Welt, errungen. Jeder Virtuose, der einen Klavierabend veranstaltet und ihn nicht ausschließlich einem Komponisten widmet, setzt

einige Werke von Chopin auf sein Programm, und das Publikum ist ihm dankbar dafür, denn Chopin kennt nicht nur jeder Konzertbesucher, sondern er liebt ihn auch. Seine Musik ist so ehrlich, so wahr, so tief empfunden, so menschlich, daß sie jedem zum Herzen dringen muß.

Chopin war eine eigenartige, nie wiederkehrende Erscheinung in der Musikgeschichte, denn er hat keine Opern, die auf große Massen wirken, geschrieben, keine Orchesterwerke, die gewaltig wie ein brausendes Meer an unserem Ohr vorüberrauschen, er begnügte sich mit dem Schaffen für sein geliebtes Klavier und komponierte meist Werke in kleineren musikalischen Formen. Er schrieb also *intime Musik*, und eine solche findet am schwersten den Weg in die große Öffentlichkeit. Chopin aber hat sich die Welt erobert!

Man mag heute vieles Schöne schaffen, Chopin ist nicht und durch niemanden zu übertreffen. Seine *Balladen, Scherzi, Polonäsen, Mazurkas, Impromptus, Etüden* und *Präludien* sind so unnachahmlich und so einzig, wie die *Sonaten* Beethovens und die *Fugen* Bachs.

Was Chopin für die Entwicklung der Harmonie bedeutete, haben viele Musikgelehrte festgestellt. Breithaupt nennt ihn den *ersten musikalischen Impressionisten* und *Stimmungskünstler.* Treffend bemerkt er weiter: *Was bei Beethoven letzte Ahnung, was bei Schubert sich mehr als ein unbewußter Instinkt kundtat, als ein Zufallsspiel unbekümmerten Vorwärtsdrängens, wurde in der Harmonie Chopins bewußte Technik, ein neues Klangmittel.* Ist es also verwunderlich, daß Chopin von der zeitgenössischen Kritik nicht immer nach Gebühr beurteilt wurde? Aber wer Neues schafft, muß darauf gefaßt sein!

Wer würde heute den Namen Rellstab noch nennen, wenn er nicht über die Werke Chopins absprechend geurteilt hätte? Wie belustigend wirken seine Wutausbrüche! Über die *Mazurkas op. 7* berichtet er: *In den vorliegenden Tänzen sättigt er sich in dieser Leidenschaft (gesucht und unnatürlich zu schreiben) bis zum eklen Übermaß. In Aufsuchung ohrenzerreißender Dissonanzen, gequälter Übergänge, schneidender Modulationen, widerwärtiger Verrenkungen der Melodie und des Rhythmus, ist er ganz unermüdlich und, wir möchten sagen, unerschöpflich. Alles, worauf man nur fallen kann, wird hervorgesucht, um den Effekt bizarrer Originalität zu erzeugen, zumal aber die fremdartigsten Tonarten, die unnatürlichsten Lagen der Akkorde, die widerhaarigsten Zusammenstellungen in betreff der Fingersetzung.* Und weiter: *Hätte Herr Chopin diese Komposition einem Meister vorgelegt, so würde dieser sie ihm hoffenlich zerrissen vor die Füße geworfen haben, was wir hiermit symbolisch tun wollen!*

Was dem alten Kritikus *gesucht und unnatürlich* vorkam, war empfunden und logisch, die *ohrenzerreißenden Dissonanzen* waren herrliche Harmoniegebilde von prickelndem Reiz, die *gequälten Übergänge* wahre Kunstwerke der Kompositionstechnik, reizvolle Modulationen, deren Wert gerade heute in seinem vollen Umfange erkannt und geschätzt wird.

Wie erwähnt, widmete sich Chopin hauptsächlich den kleinen musikalischen Formen; er hat aber diese Formen zur höchsten Vollkommenheit entwickelt. Aus den Tänzen, die nur den Anspruch auf *Salonmusik* hatten, schuf er intime Kunstwerke von unvergänglichem Wert. Wenn Franz Liszt einen Walzer durch figuratives Beiwerk und

Anhäufung technischer Schwierigkeiten und harmonischer Feinheiten zur Konzertfähigkeit erhob, so tat Chopin dasselbe, indem er in seinen *Polonäsen, Mazurkas* und *Walzern* uns ein Erlebnis, eine Szene manchmal von tragischer Größe und Tiefe und immer von unnachahmlichem Reiz der Erfindung schenkte. Deshalb gehören auch gerade seine Tänze zu den schönsten Eingebungen seiner Muse.

Er kann auch als der Erste bezeichnet werden, der die Balladenform dem Klavier erschloß. Seine vier *Balladen* und vier *Scherzi* sind Werke von hinreißender Schönheit der Melodik, Rhythmik, Harmonik und Form, und sind bis heute nicht übertroffen worden!

Über seine *Sonaten* sei noch einiges Allgemeine gesagt: von Franz Liszt bis zu den heutigen Chopinbiographen und -forschern werfen alle Chopin vor, daß er die klassische Form der *Sonate* nicht völlig beherrscht habe, und daß überdies die Fesseln der Form den freien Lauf seiner Phantasie gehemmt hätten. Otto Neizel behauptet ganz richtig, daß *der Inhalt der b-moll-Sonate von einer so gewaltigen Tiefe der Leidenschaft sei, daß, wie ein Gefangener an den Kerkerstäben, dieser Inhalt oft genug gegen die einengende Form tobe und wüte.*

Die Bemängelungen über die Form der *Sonaten* vermag ich nicht ganz zu widerlegen; aber wozu diese Aufregung wegen der formalen Gestaltung der Werke? Nennen wir seine *Sonaten b-moll* und *h-moll* doch einfach *Phantasien in vier Sätzen,* vergessen wir gänzlich die Sonatenform und vertiefen uns in ihre einzige Schönheit. Der Genuß wird dadurch erhöht, und wir werden dann auch den in der Musik befindlichen Inhalt voll erschöpfen können.

In den *Mazurkas* entschleiert er uns seine zarte, feine Seele mit all' ihren Regungen. Er hat uns, im Rahmen dieses Tanzes, wahre Gedichte geschenkt.

Karol Mikuli urteilt über diese Tänze, daß *ihr Wert in gar keinem Verhältnis zu dem engen Rahmen steht, in den sie gedrängt sind. Es sind eben genial entworfene Genrebilder, in deren jedem Takte das polnische Leben mit bald ritterlichen, bald schwärmerischen oder ausgelassen fröhlichen Akzenten pulsiert.*

Die *Mazurkas,* die ebenso gerne von den Bauern auf dem Lande, wie von den Städtern in den Salons getanzt werden, unterscheiden sich sehr von denen, die man überhaupt nicht tanzt. Wir haben nämlich in Polen eine *Mazurka „do słuchu“* (zum Zuhören) und eine *„do tańca“* (zum Tanzen). Allerdings nennt man die *Mazurka zum Tanzen Mazur.* Der Rhythmus ist bei beiden derselbe, aber das *Tempo* ist verschieden. Als Beispiel diene *Mazurka in a-moll* (op. 68, II) und *Mazurka in B-dur* (op. 7, I).

Allmählich trennt sich Chopin von den sogenannten klassischen Formen und kreiert neue. Denn trotzdem John Field *Nocturnes* und Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert *Scherzi* geschrieben haben, ist es Chopin, der sie auf seine Weise neu schuf. Bei Field hat das *Nocturne* die Form eines einfachen Liedes, bei Chopin dagegen nehmen gewisse *Nocturnes* einen geradezu dramatischen Charakter an und scheinen pathetische oder rührende Erzählungen zu sein. Außer *Nocturnes* und *Scherzi,* sind noch die *Balladen,* die *Impromptus,* und die *Präludien* von einer absoluten Originalität. Um verständlich zu machen, welcher Unterschied zwischen dem klassischen *Scherzo* und dem von Chopin besteht, möchte ich bemerken, daß die *Scherzi* seit ältesten Zeiten bis heute,

wie übrigens auch ihr italienischer Name *Scherzo* (das heißt *Scherz)* besagt, eine lebhafte und lustige Komposition sein soll. Chopin hat vier *Scherzi* geschrieben, doch sie regen uns in keinem Augenblick zum Frohsinn an. Es sind, wenn man sich von der Bezeichnung *Scherz* nicht lösen möchte, recht bittere und oft sogar *dramatische Scherze.*

Seit Chopin für ewig die Augen schloß, sind sechsundachtzig Jahre vergangen. In unserer schnellebigen Zeit eine lange, lange Zeit und doch ... an seinen Werken merkt man nicht das Altern, das ein Los nicht nur vieler Talente, sondern auch mancher Genies ist. Seine Musik muß also eine Urkraft in sich bergen, wenn sie der Zeit, dem gerechtesten Kritiker, siegreich standhielt. Ja, Chopins Musik ist eine Ursprache, die jedem fühlenden Menschen verständlich ist. Sie ist durch und durch natürlich, so klar, wahr und ewig wie alle Naturerscheinungen. Ein herannahender Frühling, eine Sommernacht, ein Herbstregen, eine Winterlandschaft benötigen keiner Erklärung. Der Mensch fühlt diese Stimmungen und ganz so fühlt er die Musik Chopins, wenn auch jeder in seiner Art. Daß man die Musik des großen Polen gerade durch ihre ursprüngliche Kraft jeder subjektiven Stimmung anpassen kann, und sie im Norden verträumter, im Süden leidenschaftlicher erklingen läßt, ist noch ein Beweis für ihre Natürlichkeit und Menschlichkeit.

Sechsundachtzig Jahre nach seinem Tode haben fast alle seine Kompositionen ihre Frühlingsfrische bewahrt. Der mächtige, der gigantische Bach, einem gotischen Dom vergleichbar, überwältig uns, aber er ist ebenso wenig aus unserer Zeit, wie ein gotischer Dom. Ich fühle mich glücklich, wenn ich die göttliche Sprache Mozarts vernehme, deren

Emanationen himmlische Schönheit zur Quelle haben, und doch sehe ich bei seiner Musik Kerzenlicht und Puderperrücke. Selbst Schuberts herrliche Lieder führen uns unwillkürlich in das Wien der romantischen Periode und die Stimmung lauschiger Lauben in Grinzing. Chopins Musik aber ist *das* geblieben, was sie im Moment ihres Entstehens war. Ich denke an die pathetischen Akzente der *g-moll-Ballade,* an die triumphierende Steigerung am Schlusse der *As-dur-Ballade,* an den Gefühlsreichtum des *h-moll-Scherzos,* an den jugendlichen Schwung des Hauptthemas der *f-moll-Phantasie,* an die schwelgerische Süße des *Des-dur-Nocturne,* an die religiösen Klänge des Mittelsatzes im *c-moll-Nocturne,* an das liebliche Geplauder des *As-dur-Impromptus,* an die tragischen Ausbrüche des *Scherzo cis-moll,* an den chevaleresken Stolz der *As-dur-Polonäse.* Die elementare Schöpferkraft dieser Werke drängt sich uns auf. Chopin ist in die Gefühle eingedrungen, die das menschliche Herz bewegen und hat die menschliche Seele so tief ergründet, wie es nur dem Genie gegeben ist!

In der ersten Periode seines Schaffens hielt sich Chopin an die klassischen Formen: *Sonate, Variationen, Rondo.* Alle Werke, die aus dieser Zeit stammen, sind in diese Formen eingezwängt: op. 1 ist ein *Rondo,* dann folgen die *Variationen über ein Thema von Mozart,* die sich schon etwas von der strengen Form befreien. Op. 5, eine *Mazurka* in Form eines *Rondos.* Op. 4 eine *Sonate* von solidem Aufbau, zeigt im ersten Satz eine klassische Durchführung nach strengsten Regeln. Dieses Werk ist erst nach seinem Tode veröffentlicht worden. Vielleicht fürchteten die Verleger, daß es zu modern sei. Tatsächlich ist es in betreff der Harmonik und Rhythmik sehr in-

teressant. Das *Adagio* ist sogar im Fünfvierteltakt geschrieben; für die damalige Zeit eine fast revolutionäre Kühnheit. Was in dieser Sonate besonders auffällt, sind die harmonischen Wendungen, die Wagner viele Jahre später bevorzugte. Dann folgen *Rondos* und *Variationen* auf polnische und deutsche Themen und schließlich ein *Krakowiak* (polnischer Nationaltanz), ebenfalls in Form eines *Rondos*, der bereits einen merklichen Fortschritt gegen die ersten Werke aufweist. Chopin fühlt sich befreit, atmet nach seiner Art, ohne sich um andere zu kümmern. Zum ersten Mal begegnen wir hier echt Chopinschen technischen Gebilden, die seine ureigenste Erfindung sind und die in den *Etüden* ihre höchste Vollkommenheit erreicht haben.

Die zweite Schaffensperiode schenkt uns die *Balladen*, *Scherzis*, *Impromptus* und *Nocturnes*. Der Unterschied zwischen diesen und den Werken der ersten Zeit ist auffallend. Chopin ist absoluter Meister seines Faches. Die beschwörende Kraft und der Gefühlsreichtum dieser Musik ist überwältigend, und diese tönende Welt, die alle Nuancen des Gefühls, vom tiefsten Schmerz bis zum jubelndsten Glück durchläuft, gibt uns, durch Chopins Schöpferkraft, das armselige Instrument, das Klavier. Chopins Palette, die vielleicht die farbenreichste aller Tonmaler war, verzichtete auf die menschliche Stimme und größtenteils auch auf das Orchester. Und mit dieser göttlichen Einfachheit bietet er uns die herrlichen Reichtümer seines Genies.

In seiner dritten Schaffensperiode läßt Chopin sich nicht mehr durch die überschäumende Inspiration seiner Ideen hinreißen, er beherrscht sie. So entstehen einige *Präludien*, die *Sonate in h-moll* und *die in g-moll* (für

Klavier und Violoncello), außerdem die letzten *Balladen* und *Scherzis* und die *Barkarole*, die auffallend die Merkmale seiner dritten Kompositionszeit trägt. Diese Werke sind erhaben, äußerst gepflegt in der harmonischen Ausarbeitung und von wunderbarster Vollendung, doch fehlt ihnen der Hauch der Jugend. Chopins Seele scheint müde, trotzdem das Genie noch ungebrochen lebt. Einige *Mazurkas*, *Präludien* und *Nocturnes* sind, wie Alfred de Musset einst schrieb: *de purs sanglots.*

Sein letzter musikalischer Gedanke, auf seinem Krankenbett geschrieben, eine *Mazurka*, blieb unvollendet.

Karol Mikuli äußerte sich über Chopins Schaffen folgendermaßen: *„Über die hohe Bedeutung Chopins des Komponisten ist das wohl einstimmige Urteil längst gefällt. Der enthusiastische Ausruf Robert Schumanns in seiner Allgemeinen Musikzeitung (1831), bei Beurteilung von Chopins op. 2, La cì darem la mano (Hut ab, ihr Herren, ein Genie!) rechtfertigte sich wohl als ein zugleich prophetischer angesichts einer ununterbrochenen Reihe von Meisterwerken, welche die Neuheit der melodischen Erfindung, der Adel des Ausdrucks, eine gewählte, trotz ihrer Kühnheit nie pretentiöse oder gespreizte, immer wohlklingende Harmonie, die Einführung einer bahnbrechenden Behandlung des Instrumentes, vor allem aber der Zauber idealer Schönheit den höchsten Erscheinungen der Tonkunst ebenbürtig an die Seite stellt. Stolz auf seinen Besitz feiert und liebt ihn sein Vaterland und wird ihn immer seinen größten Söhnen zuzählen.“*

Die Musik ist wie jede andere Kunst einer beständigen Evolution unterworfen, die von Zeit zu Zeit von einer Revolution durchbrochen wird. Beethoven, Chopin, Wagner waren Revolutionäre in der Kunst.

Die großen Komponisten aller Zeiten haben stets einen Einfluß auf ihre Zeitgenossen, besonders auf die junge Musikergeneration, ausgeübt. Je mehr ein Meister persönlich, seine Musik charakteristisch — je tiefer und dauerhafter war sein Einfluß. Es ist also ganz natürlich, daß viele Musiker der Spätromantik und selbst unserer Tage durch Chopin inspiriert wurden. Die drei großen Schulen: deutsche, französische und russische haben alle aus Chopins göttlichen Eingebungen Nutzen gezogen. Nehmen wir als Beispiel (für jede der drei Schulen könnte man mehrere erbringen) Richard Wagner. Chopin und Wagner ... zwei Komponisten, deren Werke die Musiker des letzten Jahrhunderts tief bewegt und gerüttelt haben. Ich kann mir nicht zwei Menschen und Musiker denken, die sich weniger gleichen, wie der polnische und der deutsche Meister. Beide sind um 1810 geboren. Chopin starb früh, im 40. Lebensjahre; Wagner hat ein hohes Alter erreicht. Er hatte auch das Glück, die Vollendung und Krönung seines Werkes zu erleben. Chopin war fein, fast schüchtern, ohne tiefere Kenntnisse der Philosophie und der Literatur. Wagner, im Gegenteil, hatte eine Kampfnatur. Er war seiner sicher und schrieb ganze Bände, um seine Ideen über seine philosophischen Anschauungen und über seine Kunst zu entwickeln. Chopin hat niemals lange Werke geschaffen, seine längsten sind die beiden Klavierkonzerte, jedes dauert ungefähr 35 Minuten. Wagner dagegen fühlte sich nur wohl in Werken von übergroßem Ausmaß; seine Tetralogie dauert ungefähr 14 Stunden! Und das ist nur ein einziges Werk, grandios durch seinen Inhalt, seine Entwicklung, wie auch durch die unvergänglichen Schönheiten, die es enthält. Unser Meister schuf, ausgenommen einer geringen Zahl

Werke, nur für das Klavier. Der Bayreuther Meister hat niemals etwas für dieses Instrument geschrieben. Es scheint also, daß in dieser Gegensätzlichkeit der Charaktere und in der Verschiedenheit ihrer Kunstauffassung eine Gewähr liege, daß ihre musikalischen Eingebungen vollständig voneinander abweichen. Und doch werde ich das Gegenteil beweisen, denn tatsächlich berührt sich die Kunst der beiden Meister ganz eigenartig, und zwar ebenso im Melos, wie in der Harmonik. Chopin und Wagner, zwei ganz verschiedene Wesen, durch ihre Rasse, ihre Religion, ihre Erziehung und sogar durch ihre Art das Schöne zu empfinden, und trotz dieser scheinbaren Unähnlichkeit begegnet sich ihre Musik! Bevor ich den Einfluß analysieren werde, den Chopins Musik ohne Zweifel auf Wagners Schöpfungen ausgeübt hat, möchte ich betonen, daß Chopin niemals eine Oper von Wagner gehört hat, oder aber durch das Lesen der Partitur kennenlernte. Chopin wohnte in Paris, wo die Wagnerschen Musikdramen damals nicht gespielt wurden. Auch fehlte ihm das Interesse für diesen Komponisten, dessen wachsender Ruf zur Zeit sehr umstritten war. Mikuli hat mir erzählt, daß eines Tages ein junger Musiker den Klavierauszug von *Lohengrin* Chopin überbrachte und ihn bat, seine Ansicht über das Werk zu sagen. Chopin hat nicht einmal den Musikband angesehen und geantwortet, daß er kein Interesse für diese Musik habe. Lassen wir den Anlaß dieser Geste beiseite und ziehen nur die Schlußfolgerung: Chopin kannte die Wagnersche Musik nicht. Die Muse Chopins hat aber Wagner befruchtet. Wir wissen alle, daß die ersten Bühnenwerke von Wagner: *Die Feen, Das Liebesverbot* und *Rienzi* sehr

an Meyerbeerschen Stil gemahnen. Das waren mehr Ausstattungsopern, angelehnt an Meyerbeer, mit einer Prise Weber, besonders in den sentimentalen Stellen. Wagner hat eine rasche Evolution durchgemacht. In seinem *Fliegenden Holländer* sind die Schatten von Meyerbeer und Weber fast ganz verschwunden und der italienische Lyrismus macht sich bemerkbar, allerdings der wachsenden Originalität des Meisters den größten Raum lassend, dieser Originalität, die ihren schönsten und höchsten Ausdruck in *Tristan und Isolde*, den *Meistersingern* und im letzten Akt der *Götterdämmerung* gefunden hat. Wagner, immer bestrebt musikalische Beziehungen zu pflegen, schloß Freundschaft mit Franz Liszt. Diese Freundschaft wurde bedeutungsvoll für Wagners schöpferische Zukunft, denn er konnte fast nicht Klavier spielen. Liszt dagegen war der unbestrittene Meister dieses Instrumentes. Auch war er mit Robert Schumann der Einzigste, der in Chopins ersten Werken bereits das Genie erkannte. Als großer Pianist suchte er neue Werke, die seiner musikalischen Sensibilität entsprachen, aber ebenfalls seine Ansprüche als konzertierender Künstler befriedigten. War es darum erstaunlich, daß die Werke von Chopin ihn anzogen? Seine Bewunderung, ich möchte fast sagen seine Liebe zu Chopin hat sich mit der Zeit immer gesteigert. So war es auch Liszt, der nach Chopins Heimgang dessen erste Biographie schrieb und veröffentlichte, in der er von Chopin mit fast religiöser Andacht spricht. Die Kapitel, die Liszt in diesem Buch den *Polonäsen* und *Mazurkas* widmet, sind für das Verständnis dieser Werke von großer Bedeutung.

Wie schon bewiesen, Chopin kannte die Wagnersche Musik nicht, doch Wagner war — durch Liszt — in die

Chopinsche Wunderwelt eingeführt. Das ist eine unbestreitbare Tatsache. Das Chopinsche *Mysterium:* seine harmonischen Verbindungen, die gewaltigen Steigerungen, die Windungen der melodischen Linie und ihre Ornamentik (die von den Italienern herrührt) hat Wagners Geist, durch Liszt, berührt. Die Musik Chopins hat sich in Wagners Gehirn eingeprägt und hat ihn befähigt, das Empfangene, wenn auch in anderer Richtung, weiter zu entwickeln. Ich nenne einige Beispiele: *Tristan und Isolde (Etüde, op. 10, VI), Siegfried (Präludium XXIV),* Liebesmotiv aus der *Walküre (Ballade g-moll), Rheingold (Sonate b-moll),* das *Wotanmotiv (Polonäse-Phantasie),* Ouvertüre zu *Tannhäuser (Ornamentik im Walzer, op. 18), Tannhäuser, Venusbergszene, (Rondo, op. 1), Feuerzauberstimmung (Präludium XXIII),* der *Schluß von Siegfried (Schluß der Romanze aus dem e-moll-Konzert)* usw., das Rauschen der Begleitung harmonisch sich immer steigernd, auf welchem Fundament sich eine breite Melodie entfaltet: *Schluß* der *f-moll-Ballade,* des *cis-moll-Scherzos* usw.

Ich will nicht behaupten, daß die sich folgenden Wiederholungen *(Tristan- und Parsifal-Vorspiel)* die zu gleicher Zeit Steigerung in Farbe und Stärke sind und immer neue Tonarten suchen, eine Neuerung Chopins waren, die Wagner gebraucht hat, das wäre ein großer Irrtum, aber ich möchte beweisen, daß die technische Ausarbeitung von diesen harmonischen Steigerungen sich eigenartig bei beiden Meistern gleicht. Es ist auch selbstverständlich, daß einige Motive, die Wagner unbewußt übernommen hat, sowie die harmonischen, melodischen und ornamentalischen Eigenheiten, die fraglos seine Muse inspiriert haben, nicht genügen, um dem Bayreuther Meister

den verdienten Ruhm eines absoluten Neuerers und eines Genies, der die neuzeitliche Musik befruchtet hat, zu nehmen. Ich könnte mir unmöglich denken, was unsere Musik der letzten 80 Jahre ohne Wagner wäre. Und heute noch tragen die Wagnerschen Musikdramen den Keim zu weiterer Musikentwicklung.

Chopins Muse war vor allem sehr von der italienischen Musik beeinflußt, besonders von Bellini, dem er einen wahren Kultus widmete. Die spontane Melodie, klar, durchsichtig, ohne gelehrte Wendungen, immer in edler Linie dahinfließend, gefiel Chopin. Die Melodie überhaupt entsprach seiner musikalischen Auffassung und sie spielt in seinen Werken immer die Hauptrolle.

Solche Chopinschen Melodien, die ihren Ursprung in der italienischen Musik haben, finden wir in der *Sonate h-moll (Motiv in D-dur), Nocturne, op. 9, II, Nocturne, op. 15, II (Mittelsatz)* usw. Ebenso ist die Begleitung dieser Melodien fast immer einfach, wie die der Opernmelodien Bellinis.

Wenn man Chopins Werken zuhört, scheint es, daß es für ihn ein Vergnügen war, sie zu komponieren. Es sind ungefähr 200, die er in der kurzen Spanne Zeit von ungefähr 25 Jahren, die ihm sein kurzes Leben ließ, schuf. Doch die Arbeit des Komponisten, die für ihn keine Geheimnisse hatte, fiel ihm sehr schwer. Für ein *Nocturne*, einen *Walzer* — immerhin Werke von kurzer Dauer — brauchte er oft ganze Tage, um sie zu vollenden. Er schloß sich in sein Zimmer ein, arbeitete und feilte 10 Stunden und mehr an einer Phrase. Mit sich selbst unzufrieden, begann er immer von neuem, er zerbrach Bleistifte, radierte, zerriß Notenpapier, machte hundert Änderungen, um meistens zu seiner ersten Fassung zurückzukehren. Aber wenn ein Werk beendet war, dann war es unübertrefflich.

Ich schließe diese Ausführungen mit einigen Zeilen Breithaupts, der wie kein anderer in wenigen Worten die Stellung Chopins, die er in der Musikgeschichte einnimmt, bezeichnet hat: „*Chopin bedeutet eine Wunderwelt für sich. Sein Stil ist ein abgeschlossenes Ganzes, eine gesonderte Einheit, die sich in der Kunstgeschichte mit nichts vergleichen läßt. Er hat keinen Vorgänger und keine Nachfolge. Seine Größe hat sich in ihm selbst erschöpft. Sie hat nie ‚Schule' gemacht, Chopin gehört zu den absoluten Genies.*"



DER KLAVIERPOET

DER KLAVIERPOET

Nicht minder bedeutend und nicht minder eigenartig denn als Komponist war Chopin als Pianist. Ich will versuchen, aus den vielen Äußerungen seiner Zeitgenossen und seiner Schüler, die das Glück hatten, ihn öfters zu hören, sowie aus den damaligen Berichten über seine Konzerte, ein Bild zu entwerfen, wie Chopin gespielt und welchen Eindruck sein Klaviervortrag auf die Zuhörer ausgeübt haben mag. Seine Spielweise war vor allem nie auf den äußeren Effekt berechnet, er trachtete vielmehr danach, den geistigen Inhalt einer jeden Komposition vollständig zu erschöpfen, und in seinen Zuhörern dieselben Gefühle auszulösen, die er selbst beim Komponieren empfunden hatte. Deshalb waren diese nie geblendet, sondern immer tief bewegt. Chopin war kein Virtuose, er war ein Dichter! Er war kein sentimentaler Sänger, sondern ein Barde. Jede musikalische Phrase erklang unter seinen Fingern wie Gesang, und mit einer solchen Klarheit, daß jede Note eine Silbe, jeder Takt ein Wort, jede Phrase ein Gedanke bedeutete. Es war eine Deklamation ohne Pathos, schlicht und groß zugleich. Wenn wir uns diese Spielart vergegenwärtigen, so verstehen wir Chopins Ausspruch an Lenz, den bekannten Beethoven-Biographen: „*Ich deute an, der Zuhörer selbst muß sich das Bild ausmalen.*“

Ein Kritiker der „*Gazette musicale, Paris*“ schrieb unter dem Eindruck eines Konzertes Chopins folgendes: „*Ge-*

danke, Stil, Auffassung, Fingersatz, kurz: alles ist individuell, aber von einer sich mitteilenden, expansiven Eigenart, einer Eigenart, deren magnetische Kraft nur auf oberflächliche Naturen ohne Wirkung bleibt.“

Chopin hatte eine Abneigung gegen das öffentliche Auftreten, da er befürchtete, daß seine hohe Kunst der großen Menge unverständlich bleiben würde. Das war der Grund, warum er nur selten in öffentlichen Konzerten auftrat, obwohl das finanzielle Ergebnis solcher Veranstaltungen immer glänzend war, denn die Eintrittskarten zu seinen Pariser und Londoner Klavierabenden waren wochenlang vorher vergriffen. Er verzichtete also auf große Einnahmen, gab lieber Unterricht und verkaufte seine Meisterwerke den Verlegern für einen ungemein billigen Preis, als daß er vor einer Menge in Konzerten spielte, die ihn vielleicht nicht verstand. Das war sein hervorragendster Charakterzug, der unbekümmert um materielle Vorteile seinem Ideal nachging und alles, was mit seinen künstlerischen Empfindungen nicht in Einklang gebracht werden konnte, achtlos verwarf.

Um so lieber spielte und improvisierte er im Freundeskreise, weil er wußte, daß diese Zuhörer sich das *Bild ausmalen* würden, wenn er es nur *andeutete.*

Welchen gewaltigen Eindruck sein Vortrag auf *tiefe* Naturen machte, möge der begeisterte Aufsatz Robert Schumanns beweisen, der, nachdem er den Vortrag der *As-dur-Etüde* (op. 25, I) vom Komponisten selbst gehört hatte, schrieb: *„Denke man sich, eine Äolsharfe hätte alle Tonleitern und es würfe diese die Hand eines Künstlers in allerhand phantastischen Verzierungen durcheinander, doch so, daß immer ein tieferer Grundton und eine weich fortsingende höhere Stimme hörbar, und man hat ungefähr ein Bild seines Spieles.“* Moscheles nannte Chopin: *„ein einmaliges Wesen“*, Mendelssohn: *„ein Genie ganz persönlicher Art“*, Meyerbeer gestand, daß er *„keinen Pianisten kenne, der ihm gleiche“*, Berlioz berichtete: *„Was für Empfindungen rief er dann wach! In welche glühenden, melancholischen Träumereien goß er seine Seele“*, Heine schrieb: *„Ja, dem Chopin muß man Genie zusprechen, in der vollen Bedeutung des Wortes; er ist nicht bloß Virtuose, er ist auch Poet, er kann uns die Poesie, die in seiner Seele lebt, zur Anschauung bringen, er ist Tondichter, und nichts gleicht dem Genuß, den er uns verschafft, wenn er am Klavier sitzt und improvisiert. Er ist alsdann weder Pole, noch Franzose, noch Deutscher, er verrät dann einen weit höheren Ursprung, man merkt alsdann, er stammt aus dem Lande Mozarts, Raffaels, Goethes, sein wahres Vaterland ist das Traumreich der Poesie.“* Und Franz Liszt gab dem Eindruck, den das Spiel Chopins auf ihn gemacht hatte, in folgenden Worten Ausdruck: *„Allem gab er eine eigenartige Farbe, ein nicht zu beschreibendes Gepräge, einen vibrierenden Impuls, der das Materielle nahezu abgestreift hatte, und, ohne der vermittelnden Sinne zu bedürfen, direkt auf die Seele des Hörers zu wirken schien. In seinem Spiel gab der große Künstler in wundervoller Weise jenes bewegte, schüchterne oder atemlose Erleben wieder, welches das Herz überkommt, wenn man sich in der Nähe übernatürlicher Wesen glaubt, die man nicht zu erraten, nicht zu erfassen, nicht festzuhalten weiß!“*

Alle diese Urteile sind sicher ein Beweis dafür, daß Chopin als Pianist unvergleichlich, ja, einzig war.

Einiges möchte ich nun noch über die technische Seite des Spieles unseres Meisters sagen. Daß er eine von den

damaligen Pianisten völlig abweichende Technik hatte, geht schon daraus hervor, daß er sehr wenig zu üben brauchte, um sich eine große Geläufigkeit anzueignen und zu erhalten. Ein Brief seines Vaters vom 27. November 1831 (in dem er seinem Sohn abriet, bei Kalkbrenner Unterricht zu nehmen) beweist die Richtigkeit dieser Behauptung, denn es heißt darin: „*Du weißt es auch, daß das Studium des Technischen Dich wenig Zeit gekostet, und daß Dein Gehirn immer mehr gearbeitet hat, als Deine Hände!*"

Chopin hat eine gänzlich neue Methode des Klavierspiels erfunden, die es ihm ermöglichte, die technischen Übungen auf das Minimum einzuschränken. Die Haltung der Hände, die Fingersätze, die Übungsmittel, alles war anders als die damals gültige Tradition. Er konnte mit seinen verhältnismäßig kleinen Händen weitgriffige Akkorde spannen, die Ausführung der schwersten Passagen, mit weit auseinandergelegenen Tönen, spielte er *legato*, denn das Handgelenk, nicht der Arm befand sich in steter Bewegung; chromatische Skalen nahm er meist mit den drei letzten Fingern, die Hand blieb immer ruhig und geschmeidig, auch bei mehrmaligem Anschlagen einer und derselben Taste.

Stephen Heller schrieb, als er Chopin spielen *sah, es sei ein wunderbarer Anblick gewesen, wie diese kleinen Hände ein Drittel der Tastatur umspannt und bedeckt hätten!*

Ich war in der glücklichen Lage, diese Methode vom Anfang bis zum Schluß bei Karol Mikuli zu erlernen und kann aus Erfahrung sagen, daß sie ganz ungeahnte Erfolge zeitigt, und daß ich seit meinem Studium bei Mikuli der Technik des Spieles äußerst wenig Zeit widme.

Chopin hatte zu seiner Methode auch ein Übungsbuch geschrieben, das er aber leider vor seinem Tode verbrannt hat. Vielleicht ist der klavierspielenden Welt damit eine Offenbarung verlorengegangen. Vielleicht aber war es Chopin selbst zum Bewußtsein gekommen, daß seine Künstlerschaft eine Gottesgabe sei, die durch kein Übungsbuch zu erreichen ist. Jedoch bergen seine 27 Etüden, abgesehen von ihrem schwerwiegenden, musikalischen Inhalt, einen ganzen Kursus für die technische Ausbildung des Pianisten.

Wir besitzen eine enorme Anzahl Ausgaben der Werke Chopins. Zum Beispiel von: Mikuli, Kullack, Klindworth-Scharwenka, Scholz, Mertke, Debussy, Brugnoli, Friedmann und Sauer. In fast allen diesen Ausgaben finden wir eine mehr oder weniger verständliche Erklärung des *tempo rubato*, aber alle diese Erklärungen geben keine genaue Antwort auf die Frage: *Was ist tempo rubato?* Franz Liszt schrieb poetisch, daß es mit einem Baum verglichen werden könne, von dem die Wurzel sich nicht bewegt, während die Blätter unter dem Einfluß des Windes zittern. Chopin selbst dagegen sagte: „*Meine linke Hand ist der Kapellmeister, meine Rechte der Sänger.*" Ich möchte dieses *tempo rubato* auf eine, wenngleich weniger poetische, so doch vielleicht klarere Art analysieren, und beginne mit der Erklärung der Etymologie dieser beiden italienischen Wörter: *tempo* heißt *Zeit* oder *Bewegung*, während *rubato* nur mit *gestohlen* übersetzt werden kann. Also: gestohlene Bewegung oder gestohlene Zeit. Ich würde vorschlagen, es *entliehenes Zeitmaß* zu nennen. Tatsächlich entleiht man ein Teilchen des einen Taktes, um es dem anderen zu geben. Man nehme als Beispiel

eine ganz einfache Melodie (die Töne C, D, E, C — F, G, A, F) und versuche, sie mit *entliehenem Zeitmaß* zu spielen, was ihr eine fast unmerkliche Schwankung gibt, so daß sie schöner klingt (denn sie ist weniger monoton) und läßt sie in der linken Hand mit gleichmäßigen Triolen begleiten. Es wäre unsinnig, diese Begleitung streng im Takt zu spielen, während man in der rechten Hand das *rubato* anwendet. Denn: sobald man sich entschließt, eine Phrase durch einen rhythmischen Fehler zu verschönern, muß der Begleiter (hier die linke Hand) dem Sänger (der rechten Hand) folgen. Sonst entstehen harmonische Komplikationen, die, wenn die Tonart plötzlich wechselt, sehr unangenehm sein können. Das poetische Beispiel Liszts ist also nicht richtig, denn: wenn in der Musik die *Blätter zittern*, so *zittert auch die Wurzel*. Dagegen ist die Chopinsche Definition absolut treffend. Ein Kapellmeister, wenn er eine Ahnung von seinem Beruf hat, folgt, sowohl im Konzertsaal als wie im Theater, den Sängern in ihren rhythmischen Abschweifungen.

Wenn die rechte Hand Verzierungsnoten spielt, oder, wenn sie, mitgerissen von der Wärme des Gefühls, das sie ausdrückt, zögernd oder energisch versucht, sich von der linken Hand zu befreien, dann allein kann es eine Differenz im Zusammenspiel der beiden Hände geben. Auf alle Fälle bei Passagen oder Verzierungen, die eine Menge von Noten umfassen, kann man unmöglich den strikten Rhythmus einhalten, und deshalb muß die linke Hand warten, bis die rechte die Verzierungen fertig gespielt hat, um im nächsten Taktteil zusammen mit ihr fortzufahren. So verstanden, wird das *tempo rubato* ganz natürlich. Seit die Musik besteht, gab es *tempi*

rubati, Chopin aber wußte es auf solch subtile Art zu benutzen, daß man es als etwas Neues empfand. Unbeschreiblich leicht schwebte es über seinem Vortrag, man möchte sagen, wie ein leichtes Atemstocken. Im Laufe der Jahre entwickelte sich dies *tempo rubato* zu einer Art geheiligtem Schutz aller Verbrechen gegen Takt und Rhythmus. Sobald einer seinen Chopin mißhandelte, indem er sich um die einfachsten Musikregeln nicht kümmerte und den Rhythmus verzerrte, sagte man: „*Er gebraucht das tempo rubato*" und machte so die poesievollste Eigenheit von Chopins Klavierspiel zum größten Feind seiner Werke. Louis Aubert, ein zeitgenössischer Komponist, hat einige von Chopins Werken orchestriert, deren Aufführung im Konzertsaal, als pietätlos, lebhaften Widerspruch erfuhr. Dies kritisierte Florent Schmitt, der unerschrockene Polemist und bedeutende Komponist, mit folgenden Worten: „*Weshalb macht man Aubert Vorwürfe für sein nützliches Beginnen? Denn das ist, ausgenommen einiger seltener Pianisten, das sicherste Mittel, das man bis heute seit Chopins Tode gefunden hat, einen authentischen Chopin zu hören, das heißt, in einem Stil ohne Übertreibung, in demjenigen des Komponisten selbst. Ein tiefer, herzbewegender Chopin, ohne diese widerlichen rubatis, diese verstümmelten Taktschlüsse, die sich im Namen der sogenannten Tradition seit 85 Jahren Generationen von erlauchten Pianisten gestatten. Welches Parlament, welcher Völkerbund schützt Chopin gegen diese Vandalen?*"

Im Notieren des Fingersatzes, besonders des ihm eigentümlichen, war Chopin nicht sparsam, dagegen vernachlässigte er die Tempo- und die dynamischen Zeichen. Leider verbergen sich viele Pianisten deshalb hinter der

sogenannten, von Chopin selbst gegebenen Freiheit, um wahre Lästerungen zu begehen, indem sie die Tempi nach Gutdünken und Phantasie wechseln. So werden aus *Walzern Etüden,* und aus *Mazurkas Elegien.*

Mikuli äußert sich über Chopin als Pianist wie folgt: *„Wenn nun Chopin, der Komponist, von allen wahren Kunstfreunden und Kennern gewürdigt und verehrt wird, so ist Chopin, der Klavierspieler, fast unbekannt geblieben, ja, was noch schlimmer ist, es hat sich in dieser Hinsicht über ihn eine ganz falsche Vorstellung allgemein verbreitet. Danach soll sein Spiel mehr das eines Träumenden als eines Wachen, ein von lauter pianissimos und una cordas kaum hörbares, bei schwach entwickeltem Mechanismus höchst unsicheres, mindestens undeutliches, durch ewiges tempo rubato bis zur gänzlichen Rhythmuslosigkeit verzerrtes gewesen sein! Dieses Vorurteil konnte nicht anders als sehr nachteilig auf die Wiedergabe seiner Werke, selbst von seiten höchst befähigter Künstler, die eben treu sein wollten, wirken. Und doch besaß Chopin eine höchst ausgebildete, das Instrument vollkommen beherrschende Technik. In allen Anschlagsarten war die Gleichheit seiner Tonleiter und Passagen eine unübertroffene, ja fabelhafte; unter seinen Händen brauchte das Klavier weder die Violine um ihren Bogen, noch die Blasinstrumente um den lebenden Atem zu beneiden, so wunderbar verschmolzen die Töne wie im schönsten Gesang. Eine nicht sowohl große, als äußerst biegsame, echte Klavierhand ermöglichte ihm Brechungen der zerstreutesten Harmonien und weitgriffige Passagen, die er eben als etwas vor ihm nie gewagtes in das Klavierspiel eingeführt hatte. Alles, ohne daß die mindeste Anstrengung sichtbar gewesen wäre, wie überhaupt eine wohltuende Freiheit und Leichtigkeit sein Spiel vorzüglich charakterisierten. Dabei war der Ton, den er aus dem Instrumente zu ziehen wußte, immer, namentlich in den cantabiles, riesengroß. Eine männliche, edle Energie verlieh geeigneten Stellen überwältigende Wirkung — Energie ohne Roheit — wie er andererseits durch Zartheit seines seelenvollen Vortrags — Zartheit ohne Ziererei — den Zuhörer hinzureißen wußte. Bei aller ihm in so hohem Grade eigenen Wärme war dieser Vortrag doch immer maßvoll, keusch, ja vornehm und zuweilen selbst strenge zurückhaltend. Obwohl Chopin zumeist seine eigenen Kompositionen spielte, so beherrschte sein eben so reiches wie treues Gedächtnis alles Große und Schöne der Klavierliteratur: vor allem Bach, und es ist schwer zu sagen, ob er diesen oder Mozart mehr liebte. Von Virtuosenmusik jeglichen Kalibers, die eben in seiner Zeit alles so fürchterlich überwucherte, habe ich und schwerlich auch jemand anderes je etwas auf seinem Pulte gesehen.*

Es dürfte wohl für manche Leser von Interesse sein, hier etwas über Chopin, den Lehrer, zu erfahren, wenn auch nur in allgemeinen Umrissen. Weit entfernt, die Lehrertätigkeit, der er sich in seiner künstlerischen Stellung und bei seinen gesellschaftlichen Verbindungen in Paris nicht leicht entziehen konnte, als eine schwere Last anzusehen, widmete ihr Chopin mit wahrer Lust täglich durch mehrere Stunden alle seine Kräfte. Freilich stellte er an das Talent und den Fleiß des Schülers große Ansprüche. Da setzte es oft „des leçons orageuses" ab, wie sie im Schulidiom hießen, und manches schöne Auge verließ tränenbefeuchtet den hohen Altar der Cité d'Orléans, rue St. Lazare, ohne darum je dem innigst geliebten Meister

den mindesten Groll nachzutragen. War doch die Strenge, welcher nicht so leicht etwas genügte, die fieberhafte Heftigkeit, mit welcher der Meister seine Jünger zu seinem Standpunkte emporzuheben strebte, das Nichtablassen von der Wiederholung einer Stelle, bis sie verstanden war, eine Bürgschaft, daß ihm der Fortschritt des Schülers am Herzen lag. Ein heiliger Kunsteifer durchglühte ihn da, jedes Wort von seinen Lippen war anregend und begeisternd. Oft dauerten einzelne Lektionen buchstäblich mehrere Stunden hintereinander, bis die Ermattung Meister und Schüler überwältigte. Im Tempohalten war er unerbittlich, und es wird Manchen überraschen zu erfahren, daß das Metronom bei ihm nicht vom Klaviere kam. Sehr eingehend behandelte er die verschiedenen Anschlagsarten, beonders das tonvolle legato. Immer wieder riet er seinen Schülern, die italienische Oper zu besuchen und sich zu bemühen, das berühmte bel canto ihrer Sänger auf dem Klavier nachzuahmen. Über falsches Phrasieren wiederholte er oft die treffende Bemerkung, es komme ihm vor, als rezitiere jemand in einer Sprache, ohne sie zu kennen, eine mühevoll dem Gedächtnisse eingeprägte Rede, wobei der Vortragende nicht nur die natürliche Quantität der Silben nicht beachte, sondern wohl gar mitten in einem Worte einen Haltepunkt mache. Der falsch phrasierende Pseudomusiker gebe in ähnlicher Weise zu erkennen, daß die Musik nicht seine Muttersprache, sondern etwas ihm Fremdes, Unverständliches sei. Im Nuancieren hielt er strenge zu einem wirklich stufenweisen Zu- und Abnehmen der Tonstärke an. Über die Deklamation, über den Vortrag im allgemeinen gab er den Schülern unschätzbare und sinnreiche Lehren und Winke, wirkte

aber gewiß viel sicherer, indem er nicht nur einzelne Stellen, sondern ganze Tonstücke wiederholt vorspielte, und das mit einer Gewissenhaftigkeit, einer Begeisterung, wie ihn wohl schwerlich jemand im Konzertsaale zu hören Gelegenheit hatte. Oftmals verging die ganze Unterrichtsstunde, ohne daß der Schüler mehr als einige Takte gespielt hätte, während Chopin ihn unterbrechend und verbessernd an einem Pleyelschen Pianino (der Schüler spielte immer an einem ausgezeichneten Konzertklaviere, und es war ihm zur Pflicht, nur auf vorzüglichsten Instrumenten zu üben) ihm das lebenswarme Ideal der höchsten Schönheit zur Bewunderung und Nacheiferung bot. Man darf ohne Übertreibung behaupten, daß nur die Schüler, Chopin, den Klavierspieler, in seiner ganzen, unerreichten Höhe kannten."

ANALYSEN

ERSTES PROGRAMM

Polonäse, op. 40. I. A-dur.

Ballade, op. 47. As-dur.

Sechs Präludien:

1. Op. 28. I. C-dur.
2. Op. 28. II. a-moll.
3. Op. 28. XIV. es-moll.
4. Op. 28. V. D-dur.
5. Op. 28. X. cis-moll.
6. Op. 28. XI. H-dur.

Barkarole, op. 60. Fis-dur.

Zwei Mazurkas:

1. Op. 30. II. h-moll.
2. Op. 67. III. C-dur.

Drei Ekossaises, op. 72:

1. D-dur.
2. G-dur
3. Des-dur.

Fünf Etüden:

1. Op. 10. VI. es-moll.
2. Op. 25. XI. a-moll.
3. Op. 10. III. E-dur.
4. Op. 25. II. f-moll.
5. Op. 10. VIII. F-dur.

Nocturne, op. 27. II. Des-dur.

Tarantella, op. 43. As-dur.

Scherzo, op. 31. b-moll.

Polonäse, op. 40. I. A-dur.

Komponiert 1838—1839. Herausgegeben 1840.

Wir sehen eine Heldenschar, die, sieggekrönt, mit edlem, ritterlichem Stolz in die Heimat zurückkehrt. Hellschmetternde Siegesfanfaren begrüßen den ruhmreichen Führer.

Anton Rubinstein sah in dieser Komposition ein Bild von *Polens Größe*, Otto Neitzel nennt sie einen *prunkvollen Heldenzug*.

Das ganze Stück ist glanzvoll und heroisch, von stark ausgeprägtem Polonäsenrhythmus.

Allegro con brio.

Obwohl die Noten, die auf das zweite und dritte Viertel im ersten Takt fallen, mit *staccato* bezeichnet sind, spiele man sie *portato*, wie übrigens immer bei Wiederholung ähnlicher Stellen. *Staccato* würde hier scherzhaft, lustig, neckisch wirken, diese Polonäse ist aber heroisch, ernst und groß. Den ersten Teil und den Nebensatz nehme man fast durchgehend *forte*, mit vielen Schattierungen, den Mittelsatz dagegen energisch, *fortissimo* und mit majestätischer Ruhe, und den Schluß wie den Anfang. Des Kontrastes wegen spiele ich den Mittelsatz bei der zweiten Wiederholung *piano*, verschleiert im Ton, mit Anwendung beider Pedale. Dadurch gewinnt das *forte* bei der Wiederholung des ersten Motives an Glanz und Kraft.

Ballade, op. 47. As-dur.

Komponiert in den vierziger Jahren. Herausgegeben 1842.

Sie ist die bekannteste und beliebteste unter den vier Balladen Chopins. Wie bedauerlich, daß sich gerade an dieses Stück so viele Dilettanten heranwagen, die, wenn sie das Technische beherrschen, auch den geistigen Inhalt bewältigt zu haben glauben, denn sie ist in Bezug auf ihren musikalischen Gehalt und auf den in ihr wohnenden Gedankenreichtum, eines der am schwersten zu ergründenden Klavierwerke, und nur ein tiefdringendes, ernstes Studium kann uns all' die verborgenen Schätze offenbaren, die dort zu finden sind.

Das Technische ist hier, wie immer bei Chopin, nur Mittel zum Zweck.

Zwei Hauptmotive bilden fast die ganze Komposition: das eine ernst, stolz, edel und groß, das andere einschmeichelnd, leicht, zart und kosend. Letzteres ist äußerst eigenartig; ein Seufzen, Flehen und Schmiegen, eine süße Stimmung voller Zärtlichkeit liegt darüber ausgebreitet. Niemand hat bis jetzt etwas Duftigeres und Lieblicheres geschaffen. Die Vermischung beider Motive ist eine so kunstvolle, so durchdacht-logische, daß man die Form des Werkes als etwas durchaus Vollkommenes bezeichnen kann.

Obwohl in dem Stück nur ziemlich selten die ganze Kraftentfaltung erforderlich ist, so ist doch der musikalische Aufbau von einer solchen Größe, die Steigerungen von solch leidenschaftlicher Kraft, daß wir diese Ballade als die machtvollste, gewaltigste unter den Chopinschen bezeichnen können. Was der Komponist hier an harmonischen Feinheiten und an rhythmischen Eigenheiten bietet, ist überraschend.

Der Schluß, aus dem ersten Motiv gebildet, ist von elementarer Kraft und seligster Verzückung: ein Lied hoher, unendlicher Liebe!

Allegretto.

Den Anfang spiele man *piano*, ausdrucksvoll und ruhig. Die in den Takten 9, 10, 13 und 14 vorkommenden Akzente darf man nicht zu stark betonen. In der zweiten Hälfte des Taktes 14 spiele man *ritenuto*. Das zweite Motiv beginnt im Takt 54. Man spiele es *mezza voce*, mit freiem Handgelenk, zart und duftig.

Die Takte 66 bis 88 nehme man mit viel Empfindung, wie eine Klage. In dieser Ballade sind die kurzen musikalischen Phrasen charakteristisch; es ist, als ob dem Erzählenden der Atem fehle. Chopin hat die Stellen mit *legato* bezeichnet, in denen inmitten der Phrasen Pausen eintreten, solche Stellen muß man also mittels Pedal binden; das Unruhige, Nervöse, Abgebrochene soll aber trotz des *legato* bestehen bleiben. Das zweite Motiv wird ebenfalls aus kurzen Seufzern gebildet. In den Takten 116 bis 136 erklingt eine herrliche Episode; man spiele sie leise und leicht. Die Takte 136 bis 144 nehme man in leidenschaftlichem Jubel.

In den Takten 146 bis 157 wiederholt sich das zweite Motiv; diesmal spiele man es etwas stärker und unruhiger. Nun beginnt eine große Steigerung, die ihren Höhepunkt im *fortissimo*, in den Takten 173 bis 183, erreicht. Die Takte 183 bis 213 sind unruhig und etwas schneller, wie atemlos zu spielen.

Im Takt 213 ertönt das erste Motiv mit großer Kraft und leidenschaftlichem Ausdruck.
Vom Takte 231 an muß die Erinnerung an die zarte Episode (vorhin Takte 116 bis 136) nicht *forte,* sondern piano und zart vorgetragen werden. Die die Ballade beschließenden vier Akkorde nehme man mit ganzer Kraft!

24 Präludien, op. 28.

Komponiert: Nr. II und XXIV 1831, die anderen unbekannt wann. Heraugegeben 1839.

Die Präludien sind Chopins genialsten Schöpfungen beizuzählen. Jedes einzelne birgt einen ungemein reichen Inhalt und es sind in diesem Opus so viele Stimmungen vorhanden wie Präludien!
Viele Komponisten würden solche genialen Einfälle, solche berückenden Melodien ausgenützt und zu größeren Werken verarbeitet haben, Chopin begnügt sich aber mit der Aufzeichnung der Skizzen und spendet uns mit verschwenderischer Freigebigkeit immer neue Herrlichkeiten. Tragisches, Heiteres, Zärtliches, Launisches, Dramatisches, Lustiges, alles findet sich darin. Das ganze Werk jedoch hinterläßt eine traurige Stimmung und wirkt geradezu überwältigend.

Präludium, op. 28. I. C-dur.

Ein sanftes Improvisieren von unbeschreiblicher Zartheit entzückt unser Ohr; die Melodie ist einfach, doch berückend schön. Eine warme, sinnliche Stimmung geht durch das Werk.

Agitato.

Das Tempo ist mit *agitato* und die Dynamik mit *mezzo forte* bezeichnet; man tut aber besser, wenn man dieses Stück zwar erregt *(agitato)* doch nicht schnell, — und *piano*, nicht *mezzo forte*, spielt. In diesem Präludium sind wir wieder Zeugen von der Unvollständigkeit und Unklarheit der Chopinschen Tempobezeichnungen, von denen Mikuli auch gesprochen hat. Zum Beispiel: Das *agitato* ist beim *Largo* ganz anders aufzufassen als beim *Presto*. Man kann schnell - erregt und langsam-erregt spielen. Auch das *mezzo forte* ist hier relativ.
Man nehme alo den Anfang *piano*, vom Takt 14 an *crescendo* und *stretto* bis *forte* (Takt 21). In den Takten 22, 23 und 24 *diminuendo* und *rallentando* und vom Takt 25 bis zum Schluß zart und *pianissimo*.

Präludium, op. 28. II. a-moll.

Chopin schuf es zu gleicher Zeit mit der Etüde op. 10, XII und mit dem Präludium XXIV. Diese drei Kompositionen entstanden unter dem Eindruck unseres nationalen Unglücks (1831). In dem Werk spiegelt sich die Seele des Komponisten wider, mit all' ihrer Qual, die sie in dieser Zeit gelitten hat. Im Präludium a-moll glaube ich Trauerglocken und einen resignierten Klagegesang zu hören. Erschütternd wirkt die monotone Traurigkeit auf alle empfindsamen Gemüter und bewegt uns bis in die tiefsten Tiefen unserer Seele.

Lento.

Man spiele die Begleitung *piano* und *legato*, die Melodie stark im Ton, resigniert, mit inniger Empfindung. Den letzten Akkord halte man lange aus.

Präludium, op. 28. XIV. es-moll.

Diese Skizze ist wie das Heulen des Windes im Herbst, düster und drohend. Gleiche Stimmung hat Chopin in seiner *Sonate op. 35* im vierten Satz gezeichnet.

Allegro.

Man hat das Präludium in erster Linie *legato* zu spielen, wenig Pedal zu nehmen und durch möglichst viele Schattierungsnuancen das Stöhnen des Sturmes nachzuahmen.

Präludium, op. 28. V. D-dur.

Eine sonnenbeschienene, von leisem Wind bewegte Blumenwiese zeigt sich unserem geistigen Auge und tausend Düfte umschmeicheln den entzückten Sinn.

Molto allegro.

Da das Tempo schnell zu nehmen ist, muß man mit dem Gebrauch des Pedals äußerst vorsichtig sein, um die reizvollen Figurationen nicht zu verwischen. Das ganze Stück spiele man in beiden Händen *legato*, mit freiem Handgelenk.

Die lezten zwei Akkorde nehme man nicht *forte*, sondern *piano!*

Präludium, op. 28. X. cis-moll.

Dieses Stück bringt uns wieder eine versteckte aber warm pulsierende Mazurka, die in den Takten 3, 4, 7, 8, 11, 12, 15, 16, 17 und 18 deutlich zum Vorschein kommt und nur durch die von oben herabgleitenden Passagen in den Takten 1, 2, 5, 6, 9, 10, 14 und 15 unterbrochen wird. Das Präludium ist keck in der Melodik und eher munter als traurig.

Molto vivace.

Die Stellen des Mazurkarhythmus spiele man streng im Takt, die Passagen leicht und *legato*. Der Schluß verlangt kein *ritenuto!*

Präludium, op. 28. XI. H-dur.

Ein im schönsten Wohllaut getauchtes Stück von berückendem Klangzauber, heiteres Wiegen und Wogen der ätherisch schwebenden Melodie.

Vivace.

Beide Hände müssen sich des größten *Legatospiels* befleißigen, und mit schmeichelnder Zartheit und lieblichster Grazie, dabei schlicht und ruhig spielen.

Barkarole, op. 60. Fis-dur.

Komponiert Ende des Jahres 1845. Herausgegeben 1846.

Wenn die Barkarole schwerer als andere Werke Chopins den Weg in die Öffentlichkeit gefunden hat, so liegt es wohl an der technischen Schwierigkeit des Stückes, das ein *legato* im Chopinschen Sinne erfordert.

Melodisch und harmonisch ist die Barkarole ungemein fesselnd, man findet hier nicht nur langatmige, glühende Melodien, sondern auch harmonische Feinheiten, die auf die letzte Schaffensperiode des Meisters hindeuten. Sehr interessant ist die Kontrapunktik der Komposition.

Niecks nennt mit Recht die Barkarole einen *liebestrunkenen Roman,* und Tausig sagt, *daß es sich hier um eine Liebesszene in einer verschwiegenen Gondel handelt.* Das erste Motiv ist ein Zwiegespräch, zärtlich und süß, die Steigerung bis zum *forte* freudig wie das Entgegenjubeln dem Glücke. Der Mittelsatz (A-dur) führt uns eine lustige Tanzszene am Ufer vor; wir hören Kastagnetten, Glockenspiel und Gesang. Die Gondel nähert sich dem Lande, das Liebespaar möchte sich das Treiben des Volkes ansehen. Nach geraumer Zeit kehrt die Gondel wieder zurück, und wir hören das herrliche *dolce sfogato.* Kein Zweiter hat in so wenigen Tönen soviel zu sagen vermocht, wie Chopin an dieser Stelle. Es offenbart sich uns hier eine ganze Welt von Schönheit, Zartheit und Poesie.

Allegretto.

Man spiele den Anfang *forte* und mache in den darauf folgenden zwei Takten ein merkliches *diminuendo.* Im Takt 4 nimmt die charakteristische Barkarolenbewegung

in der linken Hand ihren Anfang; sie soll *legato* und *piano* gespielt werden.

Das erste Motiv tritt im 6. Takt zum ersten Male auf. *Cantabile* ist vorgeschrieben, es ist also der menschlichen Stimme möglichst nachzuahmen. Im Takt 14 spiele man die absteigenden Sexten leicht, zart und *portato.* Im Takt 24 gelangt das erste Motiv zur Wiederholung, es ist diesmal viel stärker im Ton zu nehmen. Im Takt 33 suche man das Plätschern des Wassers zu imitieren. Der zweite Teil (A-dur) beginnt im Takt 39. Es empfiehlt sich, den Rhythmus prägnant zu gestalten. Vom Takt 39 bis 70 spiele man mit freudigem Ausdruck und streng rhythmisch. Vom Takt 71 bis 78 folgt eine Überleitung zu der bereits oben erwähnten Stelle in Cis-dur. Das *dolce sfogato* nehme man *legato,* zart und mache vom *tempo rubato* vorsichtigen Gebrauch.

Der Takt 84 bringt uns die Wiederholung des ersten Motivs. Das *più mosso* (Takt 93 bis 103) ist *fortissimo,* jubelnd im Ausdruck vorzutragen. Vom *tempo primo* (Takt 103) an muß die Kraft bis zum Schluß beständig abnehmen.

In den Takten 111 und 112 hören wir wieder das Plätschern des Wassers. Man nehme die Schlußpassagen möglichst zart, die letzten vier Noten *fortissimo!*

Mazurka, op. 30. II. h-moll.

Herausgegeben 1837.

Ein Genrebildchen mit fein abgetönten, reizenden Kontrasten. Trotz der düsteren Grundtonart kommt eine wehmütige Stimmung nicht auf, und zwar deshalb nicht, weil das Hauptmotiv, als Frage-und-Antwort-Spiel, gar munter sich windet. Eine Überleitung, wie eine Steigerung sich gebend, ist aus einer einfachen melodischen Formel gebildet, wirkt aber überraschend frisch und lebendig durch eine ungesuchte doch meisterlich erdachte Harmonik.

Der Mittelsatz, mit dem jeweiligen Tonartenwechsel, h-moll-fis-moll, D-dur-A-dur, h-moll-A-dur, A-dur-fis-moll, ist von ausgesuchter Finesse. Die kurze Melodie, die trotzig sich immer wiederholt, ist ein von Chopin in seinen Mazurkas öfters angewandtes Spiel mit harmonischen Veränderungen.

Der Schluß kommt etwas schnell und unerwartet, und zwar, merkwürdigerweise, in fis-moll, ohne, wie es die Form erheischt, das Hauptthema wieder erklingen zu lassen, was der Komposition ohne Zweifel zugute kommen würde.

Allegretto.

Ein mäßig bewegtes Zeitmaß, das es ermöglicht, die Triole mit Vorschlag klar zu Gehör zu bringen (im 3., 9., 11., 13. und 15. Takt) ist empfehlenswert. Die Kontraste von *piano* und *forte* soll man nicht übertreiben, obwohl sie bei diesem Stück unerläßlich sind. Die zweimal nacheinander wiederkehrende *Steigerung* (Takte 17 bis 32) soll man das erste Mal ruhig, fast ohne

crescendo nehmen, dagegen die Wiederholung im Ton und sogar im Zeitmaß steigern, um im 32. Takt ein *ritardando* eintreten zu lassen, und dem im nächsten Takt beginnenden Mittelsatz eine ganz andere Spielweise zu geben. Jetzt muß die Melodie ruhig, mit vollem Ton, doch ohne jede Herbe, in Wohllaut getaucht, erklingen. Eine Verlangsamung des Tempos könnte hier sogar empfohlen werden. Daß dieser Satz von 16 Takten mit allerhand Nuancen ausgestattet werden soll, versteht sich von selbst. Die den Schluß bildenden Takte, die eine Wiederholung der *Steigerung* sind, kann man genau so spielen wie das erste Mal.

Mazurka, op. 67, III. C-dur.

Komponiert 1835. Herausgegeben 1855.

Eine ganz wundervolle, in sinnlich-süße Melodik, von berückendem Reiz getauchte Komposition. Ihr Charakter ist echt bodenständig polnisch und mutet wie ein Volkslied an. Der Gesang ist von heiterer Färbung und edler Linie, die Innigkeit des Ausdrucks ist so groß, daß man am liebsten passende Dichterworte suchen möchte, um sie diesem herrlichen Werk, das in seiner Grazie, Einfachheit, Eleganz und Munterkeit etwas Leuchtendes, Bejahendes hat, zu unterlegen. Die ganze Mazurka ist von diesem melodischen Gesang ausgefüllt und nur ein kurzer Mittelsatz von 8 Takten, der weder harmonisch noch rhythmisch oder melodisch etwas Neues bringt, unterbricht sie.

Allegretto.

In gemächlichem Tempo, wiegend und wägend, möchte ich das Stück zu spielen raten. Das im ersten Takt vorgezeichnete *rubato* ist wahrscheinlich nicht von Chopin angeordnet. Doch wenn es so wäre, so müßte man das *rubato* auf die ganze Komposition ausgedehnt verstehen, das heißt: Der Vortrag müßte frei sein, etwa als ob ein Tenor, der gerne auf den hohen Tönen einen kurzen Halt macht und oftmals Atem holen muß, sänge. Daß dabei nicht nur an die Arten oder Unarten der Sänger gedacht werden soll, sondern auch an die Stimmung, die eine so zart und lieblich geschwungene Melodie bei jedem fühlenden Vortragenden auslöst, ist selbstverständlich. Die den Rhythmus angebende, echte Mazurkabegleitung, mit ihren drei Schlägen, wird wohl

dafür sorgen, daß der Ueberschwang des Gefühls, das beim Vortrag dieser Komposition sich nur zu leicht geltent machen könnte, den Rhythmus von unästhetischen Zerrungen und Dehnungen bewahrt.

Den kurzen Mittelsatz (Takte 33 bis 40) muß man auf jeden Fall, schon des Kontraktes wegen, sehr rhythmisch vortragen. Im 34., 36. und 38. Takt empfiehlt es sich, den dritten Taktteil ziemlich stark zu akzentuieren.

Drei Ekossaises, op. 72.

1. D-dur, 2. G-dur, 3. Des-dur.

Komponiert 1826. Herausgegeben 1855.

Die drei Ekossaises, die Chopin uns hinterlassen hat, nehmen eine Sonderstellung in seinem Schaffen ein. Man hat sie in seinem Nachlaß gefunden und herausgegeben. Ob diese „Schottischen Tänze" irgendwelche Merkmale der schottischen Nationalmusik aufweisen, entgeht meinem Wissen. Ich möchte es sogar, trotz der hüpfenden Bewegung des ersten und zweiten und der zappelnden Figur des dritten Stückes, bezweifeln. Der Schwerpunkt in diesen duftigen, bezaubernd leichten Augenblicksbildern liegt auch nicht im Charakteristikum des Nationalen, sondern einzig und allein in der ganz eigenartigen Stimmung, die sie beim Zuhörer auslöst. Es sind zeitlose, vorbeihuschende, kaleidoskopisch sich drehende, immer neue Gesichtspunkte eröffnende Skizzen, gezeichnet von einer Künstlerhand, die in ihrer Angst, zu starke Konturen zu geben, eher andeutete als ausführte. Kaum gewärtig ziehen sie gleich zitternden Visionen im rosigen Licht eines Traumes vorüber.

Erste Ekossaise
(D-dur).

Die erste, in D-dur, mit ihren hüpfenden Rhythmen und zarter, harmonischer Unterlage, erweckt in mir das Bild eines springenden Harlekin. Im Mittelsatz verändert sich das Bild. Die ausgelassene, rhythmisch beschwingte Heiterkeit räumt einem anmutig-koketten, mit Liebesworten spielenden Intermezzo Platz, um sorgenlos wieder in die zu Anfang herrschende Stimmung zurückzukehren.

Vivace.

Eine fast metronomisch gezügelte Rhythmik ist hier höchstes Gebot. Die rechte Hand soll die Tasten eher streicheln als drücken. Die linke *zupfe* ganz leise und zart die Begleitung, im dritten, vierten, sechsten und siebenten Takt die Akkorde, die auf den zweiten Taktteil fallen, etwas akzentuierend.

Der Mittelsatz erfordert eine singende Interpretationsweise, wobei ein Hauch von *rubato* nur zu begrüßen wäre.

Die letzten zwei Takte dieser Ekossaise nehme man verlangsamend und ausklingend.

Zweite Ekossaise
(G-dur).

Dieses Stück ist eher ein Wiegen als ein Tanzen. Das Figurative mit den natürlichen Akzenten auf die ersten Noten der beiden Viertel des ersten Taktes und des ersten Viertel des zweiten Taktes ist einer Tänzerin in langen, fallenden Gewändern vergleichbar, die sich beugt und dann, trippelnd, Blumen streut.... Der Mittelsatz, mit markanten, in absteigender Linie sich bewegenden Akkorden und launisch sich nach oben rankenden Achtelnoten in der linken Hand, trägt etwas Herbes in die liebliche G-dur-Landschaft hinein.

Obwohl das Tempo nicht bezeichnet steht, ist es nicht schwer zu erraten, daß man diese Ecossaise langsamer als die erste spielen soll. Der Charakter des Wiegens in den ersten zwei Takten und das Trippeln in den beiden folgenden soll gewahrt werden.
Den Mittelsatz beginne man *forte*, um durch die vier Takte seiner Dauer zu einem *piano* zu gelangen.

Dritte Ekossaise
(Des-dur).

Die dritte Ecossaise unterscheidet sich von den zwei ersten dadurch, daß sie im Schimmer der mondbeglänzten, süßen Wohllaut spendenden Des-dur-Tonart steht. Es ist ein sinnbetörendes Drehen in molligen Farben, durch abwärts und aufwärts sich windende Kristallichter — im Mittelsatz — kunstvoll unterbrochen. Das Ganze: ein Wirbel ätherischer Unfaßlichkeit, ein Spiel mit brechenden Lichtern, eine Kaskade von tausendfältigen, glitzernden Nuancen.

Wieder keine Tempobezeichnung, wie so oft, leider, in Chopins Werken. Doch gibt das Rätsel hier keine Lösungsschwierigkeiten. Ein *Andantino*, in Anbetracht des Zweivierteltaktes, wäre sicher am Platze. Eine möglichst zarte, gebundene Spielweise, durch beide Pedale unterstützt, schafft den nötigen Kolorit. Daß die in den Noten enthaltenen, mit *forte* und *mezzo forte* bezeichneten dynamischen Stärkegrade nur relativ zu werten sind, steht außer Zweifel. Ein *piano* und *pianissimo* wären richtiger. Die im 9. Takt beginnenden, und sich durch weitere 5 Takte hinziehenden Skalen nehme man zögernd und melodisch (schon der Triller wegen), nicht etüdenhaft. Die den Abschluß bildenden zwei Takte empfehle ich stark zu verlangsamen und die letzten Töne hauchartig verfliegen zu lassen.

Etüde, op. 10. VI. es-moll.

Komponiert zwischen 1828 und 1833.
Herausgegeben 1833.

Die Etüde in es-moll gehört gleich ihren Namensschwestern in E-dur (op. 10, III) und cis-moll (op. 25, VII) zu den einzigsten, die in gemäßigtem, wenn nicht langsamen Zeitmaß erklingen sollen. Es ist keine Etüde in hergebrachtem Sinn, eher aber ein Nocturne, denn der Charakter der wundervollen Komposition entspricht ganz dieser Kunstgattung. Eine Stimmung der wehmütigsten Traurigkeit durchzieht das ganze Stück. Der Gesang gleicht hier einer stillen Klage, die sich im Verlauf des Werkes steigert, ohne jedoch in laute Verzweiflung auszubrechen, denn wie entsagend kehrt er wieder zur klagenden Art des Anfangs zurück und endet in Schmerz und Not, durch den letzten Durakkord leise versöhnend ausklingend.

Ein Bild grau in grau, durch die etwas monotonen Begleitfiguren noch intensiver gestaltet. Die Harmonik des Stückes ist äußerst reich, glücklich gewählt und dosiert, ohne gesucht zu werden. Sie gemahnt stellenweise an die schwüle Atmosphäre der enharmonischen Harmonik Wagners in *Tristan und Isolde.*

Andante.

Man spiele sie mit tiefem Ausdruck, in gedämpfter Farbe, stets gebunden, die Melodie sorgsam phrasierend, langsam, aber nicht schleppend. Eine große Vorsicht ist bei dem Gebrauch des Pedals erforderlich, denn es besteht die Gefahr, die Begleitungsfiguren der linken Hand dadurch der Klarheit zu berauben. Auch ist die Benutzung der

Verschiebung fast durchweg zu empfehlen. Ein Insichgekehrtsein, ein Modellieren des Ganzen mit behutsamen Händen, ohne auf den äußeren Effekt zu achten ist hier eine *Conditio sine qua non.* Vom Takte 25 an darf das Zeitmaß etwas bewegter sein, muß aber bis zum 41. Takt das Anfangstempo wieder erreichen. Die beiden letzten Takte spiele man verlangsamend und verhauchend.

Etüde, op. 25. XI. a-moll.

Herausgegeben 1837.

Außer op. 10, XII und op. 25, XII, ist diese die gewaltigste und größte unter den Chopinschen Etüden. Es ist erstaunlich, wie das grandiose Motiv in dieser Komposition immer in anderer Verkleidung ertönt, erst tragisch, düster, geheimnisvoll, dann heller und freudiger und endlich wieder tragisch. Harmonisch äußerst interessant bietet die Etüde eine unerschöpfliche Fülle der reizvollsten neuesten Klangzusammenstellungen. Technisch ist sie schwer zu bewältigen, hauptsächlich wegen des schnellen Tempos.

Lento. Allegro con brio.

Man beginne *piano* und schlage die Akkorde in den Takten 3 und 4 gleichmäßig an. In Takt 5 nimmt die eigentliche Etüde ihren Anfang. Das Motiv spiele man *forte* und *legato,* die Passagen klar und mit freiem Handgelenk. Vom Pedal mache man in dem ganzen Stück nur einen äußerst vorsichtigen Gebrauch. In den Takten 23 bis 27 und 31 bis 35 spiele man *piano,* nicht *forte,* wie in einigen Ausgaben vermerkt ist, denn wenn wir von Anfang bis zum Schluß immer stark spielen, so wird auch die schönste Komposition langweilig wirken. Schattierungsnuancen sind für den Vortragenden ein mächtiges Mittel, von dem er jederzeit reichlichen Gebrauch machen darf und soll, denn nichts ist so unästhetisch und unkünstlerisch in der Musik, wie überhaupt in allen Künsten, als der Mangel an Abwechslung.

In den Takten 45 bis 49 empfiehlt es sich, ein kaum merkliches *rubato* zu machen, denn diese wahren Lichtblicke in der düsteren Stimmung des Ganzen soll man hervortreten lassen. Im übrigen spiele man die Etüde streng rhythmisch.

Etüde, op. 10. III. E-dur.

Komponiert zwischen 1828 und 1833.

Herausgegeben 1833.

Der technische Zweck dieses Werkes ist die Ausbildung der Finger einer Hand zur vollkommenen Unabhängigkeit voneinander. Der erste, zweite und dritte Finger der rechten Hand spielt die Begleitung, der vierte und fünfte die Melodie.

Da die Melodie naturgemäß stärker als die Begleitung vorgetragen werden muß, so ist die eine Hand genötigt, zugleich in zwei Stärkegraden zu spielen. Eine ähnliche Stelle (in der die eine Hand die Melodie und die Begleitung zugleich spielt) findet man im zweiten Satz der *Sonate pathétique* von Beethoven.

Das melodische Element in dieser Etüde ist jedoch wesentlich bedeutender als das technische!

Das erste Motiv ist so einfach und doch so unsagbar schön, so zart und melancholisch, von einer solchen Poesie durchdrungen, wie wir es auch bei Chopin nicht oft antreffen. Das Ganze ähnelt einer Barkarole: die fließende Bewegung der Begleitung, das ruhige Zeitmaß, die zarte Melodie; alles deutet darauf hin. Im Mittelsatz wird das Meer unruhiger, die Barke schaukelt auf den Wellen, doch der Wind vergeht bald und wir hören wieder das erste Motiv in seiner himmlischen Ruhe.

Lento, ma non troppo.

Zu Anfang beginne man *piano,* doch mit großem Ton, die Melodie *legato,* mit warmem Ausdruck nehmend. Im Takt 4 sind die ersten vier Noten etwas stärker als die übrigen zu spielen. Den Takt 17 empfehle ich, obwohl

nach einem vorhergehenden *crescendo* eine größere Kraftentfaltung notwendig ist, nicht *fortissimo* (wie in einigen Ausgaben vorgeschrieben ist), sondern nur *forte* vorzutragen. Mit dem Takt 21 beginnt der Mittelsatz, man spiele ihn möglichst *legato* und vom Takt 46 an immer *diminuendo* bis Takt 54, der ganz leise erklingen soll. Die Takte 60 und 61 nehme man *rallentando*, im letzteren die letzten drei Noten etwas stärker betonend. Vom Takt 62 an, wo wieder das erste Motiv erklingt, spiele man wie zu Anfang, vom Takt 70 bis zum Schluß *rallentando* und *diminuendo*, den letzten Akkord lang aushaltend.

Etüde, op. 25. II. f-moll.

Herausgegeben 1837.

Chopin selbst nannte einmal diese Etüde *das musikalische Abbild der Seele des Fräulein Marie.* (Marie Wodzińska, mit der sich Chopin in Dresden verlobt hatte). Er wollte wahrscheinlich das Leichte, Duftige, Zarte und Unruhige seiner Braut in Tönen schildern. Daß dieses Werk trotz des schnellen Tempos und der steten Triolenbewegung ungemein poetisch und inhaltsreich ist, braucht wohl nicht erwähnt zu werden.

Presto.

Die ganze Etüde spiele man möglichst *legato* und immer leise. Die Schattierungsnuancen sollen hier nur sehr zart angedeutet werden. Interessant sind die Achteltriolen in der rechten und die Vierteltriolen in der linken Hand. Beide Hände müssen unabhängig voneinander spielen! Pedal darf nur äußerst vorsichtig gebraucht werden, um die Töne nicht zu verwischen. In den Takten 35 bis 40 tritt eine kleine Steigerung ein, man lasse sich aber nicht zu einem *forte* verleiten, das in einigen Ausgaben vermerkt ist. Schumann hat den Komponisten selbst das Werk vortragen hören, und berichtet darüber: *„So reizend, träumerisch und leise, etwa wie das Singen eines Kindes im Schlafe.“* Man sei also bestrebt, das Spiel des Komponisten nachzuahmen.

Etüde, op. 10. VIII. F-dur.

Komponiert zwischen 1828 und 1833.
Herausgegeben 1833.

In technischer Hinsicht gemahnt sie an die erste Etüde aus op. 10 in C-dur. Gleich wie in dieser gleiten die der rechten Hand zugedachten Passagen durch die ganze Tastatur. Während aber in der C-dur-Etüde die Bässe einen Bachschen, majestätischen Ernst und sogar manche Bachsche Harmonien aufweisen, gibt sich diese Etüde als ein echtes Kind Chopinscher Muse. Das figurative Werk hat hier eine großgewundene Linie und im Verlauf des Stückes begegnen wir einigen harmonischen Feinheiten, deren Reiz uns gefangen nimmt. Namentlich der Schluß, vom Takte 71 angefangen, zeigt ein meisterliches Können und eine nie versiegende Kraft Neues zu erfinden. Die melodischen Gebilde sind, mit Ausnahme eines einzigen Taktes, der linken Hand zugewiesen. Die Prägnanz der Melodie, die immer wieder in den gleichen rhythmischen Formeln eingezwängt erscheint und doch immer neue Ausblicke, hauptsächlich in harmonischer Hinsicht bietet, ist bewunderungswürdig. Der heroische Charakter des Melos, umbrandet von glitzernden Passagen in leuchtendsten Farben, schafft aus dieser Etüde ein Konzertstück von unfehlbarer Wirkung.

Allegro.

Es wäre verfehlt, aus diesem Stück, obwohl es dazu wegen der rhythmischen Straffheit vielleicht verleiten könnte, einen *verkappten Marsch* machen zu wollen. Nichts würde gegen den Chopinschen Geist mehr verstoßen. Es sei zugegeben (wie ich angedeutet habe), daß

die Melodie einen heroischen Charakter trägt, aber davon zu einem Marsch ... ist ein weiter Weg. Im Gegenteil, die Phrasierung soll einer auf Streichinstrumenten gespielten Melodie gleichen, mit den dazu gehörigen *crescendi* und *diminuendi.* Man befleißige sich, die melodische Linie in breiten Bögen zu nuancieren, damit die Akkorde in den Takten 9 und 10, 23 und 24 und an ähnlichen Stellen, wie auf Messinginstrumenten geblasen, ertönen, dafür aber gebe man, vom Takte 47 an der Melodie ihre ganze Anmut wieder, namentlich in den Takten 77 bis 86, in denen sie sich immer mehr verflüchtigt, um ganz zu vergehen. Für die rechte Hand sind folgende Maßregeln zu halten: Ein möglichst gebundenes Spiel, aus dem Handgelenk, eine genaue Beachtung der dynamischen Stärkegrade und ein Ausschließen des Pedalmißbrauchs, das leicht zur Verschwommenheit der Töne führen könnte. Letzteres ist durch ein vorsichtiges Treten des Pedals, genaues Anschlagen der Töne und das bereits erwähnte Chopinsche *legato,* erreichbar durch den richtigen Fingersatz und die geschmeidige Drehung der Hand, gewährleistet.

Nocturne, op. 27. II. Des-dur.

Herausgegeben 1836.

Mit einem zärtlichen Liebesgesang nimmt das Nocturne seinen Anfang; es ist eine Komposition von unnennbar schönem Melodienfluß, von berückenden Harmonien und einer vollkommenen Form. Die *Nachtstimmung* ist hier äußerst glücklich getroffen; das Verschleierte, Geheimnisvolle der Natur und der ausdrucksvolle, süße Liebesgesang bilden ein harmonisches Ganzes. Schumann charakterisierte dieses Nocturne (zusammen mit dem in *cis-moll*) als *das Herzinnigste und Verklärteste, was in der Musik erdacht werden kann.*

Lento sostenuto.

Die Begleitung spiele man immer möglichst *legato* und zart; an den Stellen, in denen die Melodie ein *rubato* erheischt, folge die linke der rechten Hand, damit die Töne möglichst gleichzeitig angeschlagen werden. Das erste Motiv (Takt 2 bis 10) ist mit großem Ton, Takt 10 etwas leidenschaftlicher und bewegter, die Takte 14, 15, 16 und 17 sind noch stärker vorzutragen. Bei der Wiederkehr des ersten Motivs (Takt 26) bleibe die Spielweise sehr zart und poetisch. Die A-dur-Stelle (von Takt 34 bis 40) nehme man ganz leise, verträumt, sogar etwas langsamer. Bei der Wiederkehr des ersten Motivs (Takt 46) sei die Vortragsweise insofern eine andere, als die Melodie mit vollem Ton, fast *forte* zu nehmen ist. Die in den Takten 51 und 52 vorkommenden Verzierungen seien zart und klar. Takt 58 spiele man mit innigster Empfindung und nicht zu stark. Takt 62 und die sechs folgenden sind *piano*, mit einem unbedeutenden Akzent beginnend,

pianissimo zu enden. Die in den Takten 66, 67 und 68 vorkommenden Vorschläge (kleine Noten) spiele man langsam und möglichst zart und den Schluß, vom Takt 70 ab, mit innigster Empfindung, beide Melodien in der rechten Hand selbständig nuancierend. Es ist eine Abschiedsszene, ein *Lebewohl,* das immer leiser wird, bis es im Takt 75 gänzlich verklingt. Die letzten drei Takte nehme man langsamer und *pianissimo,* die Sexten im Takt 75 *legato.*

Tarantella, op. 43. As-dur.

Komponiert und herausgegeben 1841.

Die einzige Tarantella des Meisters beweist, daß er, mit der allen Genies eigenen divinatorischen Gabe ausgestattet, den neapolitanischen, wildleidenschaftlichen Tanz ebenso treu zu charakterisieren wie interessant zu gestalten vermochte, ohne selbst je den blauen Himmel Neapels gesehen zu haben. Sie ist von einer quecksilberartigen Lebendigkeit, von einer sich immer mehr steigernden Leidenschaftlichkeit. Der Hörer fühlt sich unwillkürlich in diese südliche Atmosphäre versetzt. Was Chopin hier an harmonischen Kühnheiten geschaffen hat, übertrifft vieles seiner früheren Kompositionen.

Presto.

Das ganze Stück spiele man *legato*, mit unzähligen Schattierungsnuancen und wirbelnder Leidenschaftlichkeit. Vom Pedal mache man keinen zu großen Gebrauch.

Im Takte 52 tritt ein heiteres, liebenswürdiges Motiv auf; es ist ratsam, das Tempo hier ganz wenig zu verlangamen. Vom Takt 68 spiele man wieder im ersten Tempo, die Takte 229 bis zum Schluß immer leidenschaftlicher, schneller und stärker werdend, bis zu einem mächtigen *fortissimo.*

Scherzo, op. 31. b-moll.

Herausgegeben 1837.

Die Scherzi von Chopin nehmen eine besondere Stellung ein. Bisher war das Scherzo ein Satz einer Sonate und mußte scherzhaft im Charakter, bestimmt in Rhythmik und schnell im Tempo sein. Chopin hat die bestimmte Rhythmik sowie das schnelle Tempo beibehalten, hat aber dem Scherzo meistens ein dramatisches Gepräge verliehen und es zu einer selbständigen Komposition erhoben. Er schrieb vier dieser Gattung und jedes hat seine eigentümlichen Merkmale. Das b-moll-Scherzo ist das heiterste, liebenswürdigste von allen. Nach einem etwas düsteren Anfang bringt uns das erste Motiv, eine berückend schöne, herrliche Kantilene in Des-dur, den Sonnenschein, und diese sonnige Stimmung verläßt uns, mit wenigen Ausnahmen, bis zum Schluß nicht mehr.

Den Mittelsatz bilden die von Chopin beliebten und oft verwandten Choralakkorde, nach deren Verstummen die Schalmei eine wehmütig angehauchte Melodie anstimmt. Den Schluß bilden glanzvolle Passagen; und das Scherzo endet heiter in Des-dur.

Presto.

Geheimnisvoll ist der Anfang, mit *sotto voce* bezeichnet. Im Takt 5 aber ertönt bereits das *forte.* Die Kontraste zwischen *pianissimo* und *fortissimo,* die in diesem Teil so oft vorkommen, gestalte man möglichst prägnant.

Im Takt 63 nimmt das erste Motiv seinen Anfang: man *singe* die Kantilene mit innigem Ausdruck und zarter Leidenschaft, wobei man die Begleitung in der linken Hand immer *legato* spiele.

Der Mittelsatz (A-dur) beginnt mit dem Takte 263. Das Tempo ist etwas ruhiger zu nehmen; die Klangfarbe soll eine gedämpfte, verschleierte sein. Die Takte 275 bis 279 spiele man ruhig und streng im Tempo, vom Takt 308 ab (Nebensatz cis-moll) etwas schneller und leidenschaftlicher werdend. Die im Takt 332 beginnenden Passagen (E-dur) sind sehr leicht zu nehmen, die Melodie in der linken Hand zu akzentuieren. Die ersten 13 Takte der Wiederholung des Mittelsatzes spiele man *forte*, alles übrige wie das erste Mal.

Vom Takt 466 bis 514 kommt eine große, prächtige Steigerung bis zum dramatischen Höhepunkt des Scherzos (Takte 542 und 543). Diesen Takten folgt eine stete Abnahme der Kraft bis zu einem geheimnisvollen *pianissimo*. Der erste Teil beginnt wieder im Takte 606; die Spielweise ist wie die des Anfangs, nur etwas schneller und leidenschaftlicher. Der Schluß, von Takt 714 an, ist mit Feuer und Kraft, immer schneller werdend, mit hinreißendem Schwung, vorzutragen.

ZWEITES PROGRAMM

Sonate, op. 35. b-moll:
- a) Grave. Doppio movimento.
- b) Scherzo.
- c) Marcia funebre. Lento.
- d) Finale. Presto.

Impromptu, op. 36. Fis-dur.

Vier Präludien:
1. Op. 28. XVI. b-moll.
2. Op. 28. XXI. B-dur.
3. Op. 28. XIII. Fis-dur.
4. Op. 28. XXIV. d-moll.

Nocturne, op. 15. II. Fis-dur.

Drei Walzer:
1. Op. 42. As-dur.
2. Op. 64. I. Des-dur.
3. Op. 64. III. As-dur.

Zwei Etüden:
1. Op. 25. VIII. Des-dur.
2. Op. 10. V. Ges-dur.

Fünf Mazurkas:
1. Op. 63. III. cis-moll.
2. Op. 33. III. C-dur.
3. Op. 68. IV. f-moll.
4. Op. 7. I. B-dur.
5. Op. 50. II. As-dur.

Polonäse, op. 53. As-dur.

Sonate, op. 35. b-moll.

Komponiert 1839. (Der Trauermarsch entstand jedoch schon vorher.) Herausgegeben 1840.

Wenn ich die h-moll-Sonate als die *Große* bezeichne, so könnte ich die in b-moll die *Tragische* nennen. Der düstere, unruhige, wildleidenschaftlich bewegte erste Satz wird nur durch einige Lichtblicke in Dur erhellt; das ganze jedoch macht einen gewaltigen, erschütternden Eindruck.

Mir schwebt die wütende Revolution vor Augen: in der Ferne vernimmt man Kanonenschüsse, und hört den Aufruhr des Volkes; man sieht auch ein Liebespaar, das zärtlich voneinander Abschied nimmt; der junge Mann muß ins Feld ziehen und verläßt die Geliebte; sie sendet ihm noch einen Abschiedskuß und er wirft sich entschlossen in das Gewühl der Schlacht.

Der zweite Satz ist gigantisch, wie der Kampf auf Leben und Tod. Es ist, als ob ein ganzes Heer in rasendem Lauf durch die Ebene ritte, die Kugeln schwirren durch die Luft, die Kampfrufe ertönen. Der Mittelsatz (Ges-dur) bringt uns eine liebliche, in zarter Poesie und inniger Empfindung erklingende Weise, die uns wie das verklärte Bild der verlassenen Geliebten erscheint. Der Held stärkt sich an dem Trugbild, das ihm seine glühende Phantasie vorspiegelt, er will noch einmal all' die Stunden des Glückes im Geiste durchkosten, doch das Signal ertönt und der neue Morgen bringt einen neuen Kampf. Man schlägt sich noch tapferer als am Tage vorher, den Held aber trifft eine Kugel ins Herz und nach einigen Augenblicken hat er sein junges Leben fürs Vaterland ausgehaucht. Sein letzter Gedanke gilt ihr, der Heißgeliebten!

Die Trauermusik erklingt. Der Held wird zur letzten Ruhe geleitet. Dumpf und eintönig erschallen die Glocken. Ergreifend wirken die dumpfen Klänge, die sich zu einer gewaltigen Stärke erheben. Das Vaterland trauert um den Toten; auch eine treue Mädchenseele weint bittere Tränen und kann ihr unendliches Leid niemandem klagen, bei niemandem Trost finden, denn ihr Verlust ist unermeßlich groß und solchen Schmerz vermag kein Mensch zu lindern.

Die Leidtragenden haben sich entfernt, sie bleibt allein am Grabe des Geliebten, inmitten so vieler Toten, die unter Weiden und Ulmen ruhen, und sie vergeht vor Schmerz. Die Bäume rauschen unheimlich, und die Trauernde sucht sich mit Aufbietung aller ihr zu Gebote stehenden Kräften aufrecht zu halten, doch vergebens, ihr schwinden die Sinne, sie kann das alles nicht mehr fassen; der Geliebte auf ewig dahin, sie allein in der großen Welt ... sie sinkt entseelt auf den frischen Grabhügel nieder. ...

Chopin hat in dieser Komposition ein monumentales Werk, eine Ton-Tragödie von höchster Potenz geschaffen. Die b-moll-Sonate ist eines der tiefsten Werke der gesamten Klavierliteratur!

Ich bin mir bewußt, daß viele Musikbeflissene meine Vision, wie ich sie oben geschildert habe, kritisieren werden. Für mich steht es jedoch außer Zweifel, daß ein Werk von solcher charakteristischen Mannigfaltigkeit, die nicht durch die hergebrachten Formen bedingt wurde, nicht nur der reinen Phantasie des Komponisten entsprang, sondern irgendein Geschehen, mochte es erlebt oder erdichtet sein, zum Vorwurf hatte. Von dem Finale, über das so viele Musiker sich schon den Kopf zerbrachen und das Schu-

mann als eine *„Sphinx mit spöttischem Lächeln"* bezeichnete, sagte Chopin, wie stets in scheuer Furcht, von seinem Innenleben etwas preiszugeben, mit überlegener Gleichgültigkeit *„Es ist ein kurzer Schluß; die rechte und die linke Hand schwatzen zusammen nach dem Marsch!"* Diese Antwort bestätigt die oft betonte Verschlossenheit, die Chopin, sein ganzes Leben lang, den Außenstehenden entgegensetzte und beweist, daß er die ihm lästige Frage mit einigen nichtssagenden, im Unterton fast ironisch klingenden Worten abtat.

Erster Satz. Grave. Doppio movimento.

Die einleitenden vier Takte spiele man langsam, wuchtig und dramatisch, in Takt 4 ein *diminuendo* eintreten lassend, von Takt 5 ab, schnell und unruhig werdend, wie atemlos. Im ersten Motiv (Takte 9 bis 24) soll man die Noten, die auf das erste und dritte Viertel fallen, betonen, die folgende Note dafür ganz leise spielen. der Charakter unruhiger Klage muß hier gewahrt bleiben. Die zweite Wiederkehr des ersten Motivs (Takt 25 bis 37) soll *forte* genommen werden, die Akzentuierung des ersten und dritten Viertels bleibt, wie bei der ersten Wiederholung, bestehen. Im Takt 41 nimmt das *sostenuto*, ein breites Liebesmotiv in Des-dur, seinen Anfang. Man spiele diese Stelle ruhig und zart, mit großer Empfindung und lasse erst von Takt 69 ab ein *accellerando* eintreten, das im dramatischen Höhepunkt der Phrase (Takte 73 und 74) sein Ende nimmt. Die Takte 75 bis 80 sind mit großer Leidenschaft, warm im Ausdruck, vorzutragen. In den Takten 81 und 82 ist ein mächtiges *crescendo*, in den zwei darauffolgenden ein *diminuendo* einzulegen. Dasselbe gilt für alle Wie-

derholungen dieser Stelle. Der Durchführungssatz beginnt in Takt 105, *piano, sotto voce* und geheimnisvoll. Die Antwort auf das unruhige Grollen in der Ferne bringen zwei Takte, die an das *Sostenuto-Motiv* gemahnen; es entwickelt sich ein Kampf zwischen dem dämonischen Motiv des Basses und den flehenden Klängen des Soprans.
Die Kontraste müssen selbstverständlich möglichst prägnant zu Gehör gebracht werden. Das *forte* und *piano*, das Drohen und Flehen wechseln in rasender Geschwindigkeit miteinander ab, bis nach dem Kampfe das Liebesmotiv (jetzt in B-dur) erklingt und uns die ersehnte Ruhe bringt. Die Spielweise ist vom Takte 169 bis zum Schluß des ersten Teiles die gleiche, wie bei der ersten Wiederholung. Der letzte Akkord ist lang auszuhalten.

Zweiter Satz. Scherzo.

Chopin hat dieses Scherzo herausgegeben, ohne das Tempo zu bezeichnen. Es unterliegt jedoch keinem Zweifel, daß das hier zu nehmende Zeitmaß schnell sein soll. Ich würde es *Agitato, quasi allegro e con fuoco*, bezeichnen. Die in diesem Satz vorgeschriebenen *staccati* spiele man stets *portato*, wie fast immer bei Chopin!
Die in den Takten 17, 18, 19, 20, 61, 62, 63 und 64 vorkommenden Oktaven in der linken Hand nehme man *legato* und *pianissimo*. Der Mittelsatz (Ges-dur) beginnt bei Takt 81 und trägt die Tempobezeichnung: *Più lento*. Er ist bedeutend langsamer zu spielen, die süße Melodie in der rechten Hand mit großem Ton, *piano* und mit viel Empfindung.
Man sei bestrebt, jede Wiederholung des Ges-dur-Motives anders zu gestalten; einmal *piano* und ruhig, das zweite

Mal leidenschaftlicher, das dritte resigniert und etwas *rubato*; mit einem Wort, jede Wiederkehr der lieblichen Weise in einer anderen Beleuchtung zu zeigen. In Takt 229 nimmt die Wiederholung des *Scherzos* seinen Anfang. Man spiele es wie das erste Mal, bis zum Takt 300, wo auf dem zweiten Viertel ein ganz bedeutender, greller Akzent angebracht erscheint; von dieser Stelle ab immer langsamer und leiser bis zur Wiederkehr des Kantilenenmotivs (Takt 313). Ich stelle mir den grell zu akzentuierenden Akkord als den tödlichen Schuß vor, und das plötzliche *rallentando* und *diminuendo* als das Bemühen des Verwundeten, sich aufrecht zu erhalten, und schließlich sein Fall zu Boden. Von Takt 313 bis zum Schluß spiele man immer langsamer und leiser. Der Held gedenkt noch einmal seiner Geliebten und haucht seinen Geist aus. Der letzte lang ausgehaltene Ges-dur-Akkord ist von einer wundervoll ruhigen Stimmung — eine Verklärung des Toten.

Dritter Satz (Trauermarsch). Marcia funebre. Lento.

Das Tempo ist sehr langsam zu nehmen; die wechselnden Akkorde b-moll, Ges-dur in der linken Hand sollen das Glockenläuten nachahmen.
Ich beginne diesen Satz *pianissimo* und steigere den Ton beständig bis zu einem mächtigen *fortissimo*. Das ist meine subjektive Auffassung. (Man sagte mir, daß auch Anton Rubinstein diesen Satz vom *pianissimo* bis zum *fortissimo* steigerte und ihn nach dem Mittelsatz wieder bis zu *pianissimo* abfallen ließ. Allein ich habe die Sonate von ihm nicht gehört und kann daher diese Angabe nicht bestätigen.) Ich stelle mir vor, daß der Trauerzug sich uns nähert und sich dann wieder entfernt; deshalb beginne ich

nach Beendigung des Mittelsatzes wieder *fortissimo* und mache ein stetes *diminuendo* bis zum leisesten *pianissimo*. Ich bemerke noch, daß ich diese Spielweise niemandem aufdrängen will, denn ich weiß nicht, ob der Komponist sie gewollt hat oder nicht. Auf die vorgeschriebenen dynamischen Zeichen kann man sich aber bei Chopin nie verlassen, da sie meistens von der Hand der Herausgeber seiner Werke gemacht worden sind und auch die Bezeichnungen, die Chopin selbst geschrieben hat, beobachtete er, wie zahlreiche Aussagen seiner Schüler beweisen, nicht immer.
Die Kantilene im Mittelsatz (Des-dur) spiele man mit großem Ton, die Begleitung *legato* und leise; das Ganze streng im Takt. Man lasse sich nicht zum Gebrauch vom *tempo rubato* verleiten.

Vierter Satz. Finale. Presto.

Man beginne diesen Teil gleich nach der Beendigung des Trauermarsches, ohne eine Pause zu machen, denn eine Unterbrechung würde uns vollständig aus der Stimmung reißen.
Das ganze Finale empfiehlt sich nicht zu schnell, *sotto voce* und *legato* zu nehmen.
Unzählige Schattierungen müssen hier besonders prägnant hervorgebracht werden. Man trachte danach, das Rauschen der Blätter, das Heulen des Windes nachzuahmen. Ich mache noch einige Akzente, die diesem Satz etwas Geheimnisvolles, Schauerliches verleihen. Sie kommen in den Takten, 1, 2, 3 und 4 auf der ersten, fünften, siebenten und elften, in den Takten 9 und 11 auf der ersten und siebenten Note vor. Bei Wiederholung ähnlicher Stellen tue man dasselbe. Diese Akzente soll man nicht *zu* stark

betonen, es genügt, wenn man die Taste etwas stärker anschlägt und den Finger eine Zeitlang liegen läßt. Dies ist auch meine subjektive Auffassung, ich glaube aber, daß Chopin es so gewollt hat, denn er würde nie ein Musikstück schreiben, das *nur* ein Stimmungsbild wäre, bei ihm mußte immer das melodische Element, wenn auch nur angedeutet, vorhanden sein!

Impromptu, op. 36. Fis-dur.

Komponiert 1839. Herausgegeben 1840.

Ein phantastisches Stück von zauberhafter Schönheit der melodischen Linie! Eine echte Improvisation, ein Augenblicksbild, das dem Komponisten vorgeschwebt haben mag, als er träumend am Klavier saß und alles, was seine reiche Einbildungskraft erfand, in Töne setzte. Am Anfang führt er uns eine ländliche Szene vor, die in der Stimmung einem der köstlichen Gemälde Bouchers gleicht; vollständige Ruhe überall, nichts stört die süße Träumerei der beiden Liebenden. Von weitem erschallen nur ganz leise himmlische Harmonien von bestrickendem Reiz. Doch plötzlich verändert sich das Bild, das zuerst kaum hörbare Stampfen nahender Rosse wird immer deutlicher. Der Zug einer stolzen Ritterschaft nähert sich, um bald wieder zu verschwinden.

Die Ruhe kehrt wieder und mit ihr das erste Motiv des Impromptu; ein leichter Wind läßt die Blätter der Bäume rauschen, es wird Abend. Zum Schluß hören wir noch einmal die Harmonien, die uns vor dem Eintreffen der Kriegerscharen entzückten. Zwei kräftige Akkorde, und wir sind aus dem herrlichen, überirdischen Traum erwacht!

Allegretto.

Meiner Überzeugung nach sollte es eher *Andante* als *Allegretto* heißen. Das Stück erheischt im allgemeinen eine ruhige Auffassung; deshalb nehme man nicht ein zu schnelles Tempo, das die Wirkung der Komposition beeinträchtigen würde.

Die einleitenden sechs Takte spiele man *piano* und *legatissimo.* Das erste Motiv (Takt 7 bis 30) wird ruhig, mit

großem, warmem, abgerundetem Ton genommen, dagegen von Takt 30 bis 39 möglichst leise, zart und poetisch.

Im Takt 39 beginnt der Mittelsatz: man spiele ihn zuerst ganz *piano,* mache dann ein großes *crescendo,* das im Takte 55 seinen Höhepunkt im *fortissimo* erreicht. Im Takt 58 setze man ein bedeutendes *rallentando* und spiele die Takte 59 und 60 wie eine Improvisation, schwankend und zögernd. Der Takt 61 bringt uns das erste Motiv (jetzt in F-dur) wieder, man spiele ihn so zart, so poetisch wie zu Anfang, und von Takt 75 ab mit warmem Ausdruck und großer Innigkeit. Die Passagen, die im Takt 82 ihren Anfang nehmen, spiele man nicht *forte* (wie in einigen Ausgaben vermerkt), sondern *piano* und *legatissimo,* die linke Hand mit viel Ausdruck und großem Ton.

Präludium, op. 28. XVI. b-moll.
Herausgegeben 1839.

Nach sechs wilden starken Akkorden tritt eine Pause ein, und darauf erhebt sich ein pfeifender, wütender Sturm. Im Verlauf des Stückes heitert sich die düstere Stimmung nicht ein einziges Mal auf, es endet wie es begann, einem Orkan gleich. Man könnte diese Komposition ebensogut eine Etüde nennen.

Presto con fuoco.

Mit wenig Pedal und möglichst *legato* soll man das ganze Stück zum Vortrag bringen. Die letzten zwei Akkorde nehme man kurz und *portato.*

Präludium, op. 28. XXI. B-dur.
Herausgegeben 1839.

Eine breite, warme, innige Kantilene zieht sich in vollkommener Schönheit und majestätischer Ruhe durch das ganze Stück. Der Mittelsatz in Ges-dur hat wieder eine nationale Färbung, die namentlich in den Takten 21 und 22 zutage tritt. Nach einigen überleitenden harmonischen Gebilden gelangen wir zu dem Höhepunkt des Präludiums, auf den der Schluß, einem Zwiegespräch, wie Frage und Antwort vergleichbar, folgt.

Cantabile.

Chopin hat auf die nähere Tempobezeichnung verzichtet und sich mit dem Vermerk des *Cantabile* begnügt. Man muß also das Präludium *singen* und mit beiden Händen *legato* spielen. Das Tempo ist langsam, doch fließend zu nehmen. Den Mittelsatz (Takt 17 bis 32) spiele man noch etwas langsamer, verträumt und poetisch. Den Schluß, von Takt 50 an, empfehle ich sehr zart zu nehmen und ein *crescendo* in den Takten 55 und 56 eintreten zu lassen. Die letzten zwei Akkorde spiele man nicht zu stark und halte sie nicht länger, als vorgeschrieben, aus.

Präludium, op. 28. XIII. Fis-dur.

Herausgegeben 1839.

Wie ein harmonischer, warmer, von innigster Empfindung durchdrungener Gesang von wundervoller Schönheit erhebt sich diese Melodie majestätisch über die ruhig dahinfließende Begleitung. Der zweite Teil, dis-moll, kommt mir wie eine Klage vor; er ist harmonisch äußerst interessant (dis-moll — cis-moll — ungewisses H-dur und Fis-dur) und für Chopin charakteristisch. Er liebte es, besonders in den Mazurkas, dergleichen Effekte hervorzuzaubern. Das Präludium schließt mit dem ersten Motiv in der verklärtesten Ruhe ab.

Lento.

Die rechte Hand spiele mit großem Ton, schlage die Akkorde gleichmäßig an, und *singe legato;* die linke halte sich im *piano* und trage die zarten Begleitungsfiguren auch möglichst *legato* vor. In den Takten 21 und 23 lasse man eine zweite Melodie in der linken Hand hervortreten, und zwar indem man sie in den beiden Takten auf dem vierten, fünften und sechsten Viertel (also im Takt 21 ais, cis, his, ais, ais und gis und im Takt 23 gis, h, ais, gis, gis und fis) etwas akzentuiert. Die letzten zwei Takte des Präludiums spiele man sehr zart und langsam.

Präludium, op. 28. XXIV. d-moll.

Herausgegeben 1839.

Mit dem Präludium d-moll schließt Chopin diese einzig dastehende, musikalische Skizzensammlung auf das wirksamste ab. Dieses Werk entstand in derselben Zeit wie die Etüde, op. 10, XII und das Präludium, op. 28, II; es schildert also den Seelenzustand unseres Meisters, als er das nationale Unglück erfuhr, und in Tönen seinen Gefühlen, wie sie ihn damals bewegten, Ausdruck gab. Es ist ein gewaltiges Tongemälde, von ergreifender, tragischer Wirkung und elementarer Kraft. Mit diesem Stück hat Chopin den Kulminationspunkt der Ausdrucksfähigkeit seiner Musik erreicht.

Allegro appassionato.

Die Melodie ist durchgehend mit großem Ton, manchmal *fortissimo* zu spielen, die Begleitung *legato* und stark. Das Ganze trage man streng rhythmisch vor und lasse das *tempo rubato* nur in den Takten 42, 50 und 60 eintreten. Dafür mache man in den Takten 51 bis 55 ein *accellerando.* Die chromatisch herabgleitenden Terzen (Takte 55 und 56) müssen schon *à tempo* genommen werden, die drei letzten tiefen d sind mit großer Kraft anzuschlagen.

Nocturne, op. 15. II. Fis-dur.

Komponiert vor 1831. Herausgegeben 1834.

Diese Komposition ist ein Nachtstimmungsbild von berückender Schönheit und Zartheit. Das wundervolle erste Motiv erklingt, obgleich mit entzückenden Verzierungen ausgestattet, einfach, ungesucht und graziös. Der Mittelsatz berührt uns wie eine leichtbewegte, unruhige, mit verhaltener Leidenschaft ausgesprochene Klage, die sich erst steigert, bald aber, wie gebrochen, vollständig verstummt. Dann kehrt der erste Teil wieder und das Nocturne schließt mit eigenartigen, reizvollen Passagen im Diskant und einem Hornsignal im Baß.
Mikuli erzählte mir eine Begebenheit aus Chopins Leben, die den Anlaß zu der Komposition dieses Nocturnes gab. Chopin befand sich, als junger Mann, in Bad Reinerz zur Kur. Er trank jeden Morgen, dargereicht von einem bildhübschen Mädchen, sein Glas Kurbrunnen. Bald wurde er des Liebreizes des netten Brunnenmädchens gewahr und — wie man versicherte — verweilte er immer länger an der Quelle, bis ihn das Mädchen ebenfalls bemerkte und schließlich lieb gewann. Es entspann sich, wie man heute sagen würde, ein Flirt. Eines Tages traf er seine reizende Freundin nicht am Brunnen. Er erkundigte sich nach ihr und erfuhr, daß ihr Vater gestorben sei. Das Mädchen und seine Schwester, zwei arme Waisen, blieben in Sorge um das tägliche Brot zurück. Es fehlte sogar das Geld für die Bestattung des Vaters. Chopin sprach den beiden Schwestern Trost zu und erbot sich, ein Konzert zu geben, die ganze Einnahme ihnen als Geschenk überlassend. Somit konnten sie das Allernotwendigste bestreiten. Wochen vergingen ... Chopin mußte abreisen. Die Postkutsche stand bereit, er stieg hinein und während das Brunnenmädchen mit tränenerfüllten Augen dem sich entfernenden Wagen nachschaute, verhallten die Töne des Posthorns in der Ferne, und die sich drehenden Räder waren das Letzte, was ihr Blick erfassen konnte....

Larghetto.

Der erste Teil ist gesanglich, mit vollem Ton und *legato* zu spielen. Die Verzierungen soll man nicht zu schnell und möglichst leicht nehmen. Der Mittelsatz (Takt 25 bis 49) ist *sotto voce* anzufangen. Diese Stelle empfahl Mikuli, etwas *rubato* zu spielen, und er sagte mir, daß der Vortragende sich dabei einen Menschen vorstellen solle, der vor Schwäche kaum imstande wäre, sich aufrecht zu halten, und dessen Gang schwankend, unruhig und ängstlich wäre. In Takt 40 tritt der dramatische Höhepunkt des Nocturnes ein, dann soll man immer leiser werden, bis das Spiel gänzlich verstummt. Die Wiederholung des ersten Teiles nehme man wie zu Anfang. Von Takt 58 ab sei das Spiel äußerst zart und klar; in der linken Hand lasse man das Hornsignal (Takte 58 und 59) etwas hervortreten, bleibe aber sonst *pianissimo.*

Valse, op. 42. As-dur.

Herausgegeben 1840.

Neben dem Walzer As-dur (op. 34, I) ist das vorliegende Opus der glanzvollste, formvollendetste und vornehmste unter den Chopinschen Walzern. Schumann schrieb treffend darüber: „*Der Walzer ist, wie seine früheren, ein Salonstück der nobelsten Art, sollte er ihn zum Tanz vorspielen, meinte Florestan, so müßten unter den Tänzerinnen die gute Hälfte wenigstens Komtessen sein.*“ Interessant wirkt am Anfang die Verwebung der Melodie im Zweivierteltakt in der rechten mit dem Walzer-Rhythmus der linken Hand. Nach jedem musikalischen Satz erscheinen die für diesen Walzer so charakteristischen Passagen wieder und mit denselben schließt auch das Stück wirkungsvoll ab.

Vivace.

Leicht soll der Triller zu Anfang genommen werden, die Melodie, die in Takt 9 angeht, mit großem Ton und *legato*. In Takt 57 tritt ein äußerst kokettes Motiv auf; es empfiehlt sich, hier ein etwas gemäßigteres Tempo zu nehmen. Mit Takt 121 beginnt eine tiefempfundene Kantilene, man spiele sie innig und mit vollem Ton.

Im allgemeinen sei bemerkt, daß im Verlauf dieser Komposition kein *accellerando*, abgesehen am Schluß, erforderlich ist.

Man spiele das Passagenwerk streng im Takt, denn nur dann wird der Charakter eines Walzers gewahrt bleiben.

Valse, op. 64. I. Des-dur.

Komponiert in den vierziger Jahren.

Herausgegeben 1847.

Anläßlich dieses Walzers erzählt Niecks eine reizende Anekdote: „*George Sand besaß einen kleinen Hund, der die Gewohnheit hatte, sich rund umher zu drehen, um seinen Schwanz zu erfassen. Eines Abends, als derselbe gerade damit beschäftigt war, sagte sie zu Chopin: ‚Wenn ich Ihr Talent hätte, so würde ich für diesen Hund ein Klavierstück schreiben!‘ Chopin setzte sich sofort ans Klavier und improvisierte den reizenden Walzer in Des-dur, der daher den Namen ‚Valse du petit chien‘ erhalten hat.*“

Ich weiß nicht, warum dieses Stück allgemein auch *Minutenwalzer* genannt wird, denn die Spieldauer erfordert eine erheblich längere Zeit. Wollte man ihn aber unbedingt in einer Minute fertig spielen, so müßte man ein rasendes Tempo anschlagen und aus dieser duftigen, zarten Komposition würde eine Karikatur entstehen.

Der erste Teil sowie der Nebensatz ähneln sich in ihrer unaufhaltsamen Beweglichkeit, der Mittelsatz dagegen bringt uns eine hochpoetische Kantilene, die einen prägnanten Walzer-Rhythmus erheischt.

Molto vivace.

Die Spielweise dieses Walzers erfordert wieder, was beim Vortrag Chopinscher Werke unerläßlich ist: Zartheit, *Legato* und *Rhythmus*. Es empfiehlt sich, in den Takten 29, 30, 31 und 32 die erste Note in der linken Hand etwas zu betonen. Den Mittelsatz spiele man *sostenuto*, mit großer Empfindung, mit rundem Ton und immer im Takt.

Walzer, op. 64. III. As-dur.

Herausgegeben 1847.

Ein Walzer, dessen Typus Chopins eigenstes Erzeugnis ist. Diesmal aber schlägt er nicht wehmütige Töne an, sondern stürzt sich in den Trubel des Vergnügens, an der Seite einer überaus graziösen und koketten Tänzerin. Sie gleiten über den Parkettboden und drehen sich von Zeit zu Zeit in reizvollen Figuren, immer in elegantem Kleinschritt. Inzwischen fallen auch sachte Liebesworte, doch es kommt zu keiner ernsten Aussprache, denn der Tanz umfängt sie wieder und sie geben sich dieser sinnbetörenden Freude restlos hin.

Dieses Stück gibt uns keine Probleme zu lösen. Wir sehen aber, daß Chopin auch Freude empfinden und geben konnte. Sein gemartertes Herz ließ ihm zuweilen Pausen, in denen sich seine frohe Natur kund tat. Und in dieser Komposition erkennen wir, nicht ohne inneres Bewegtsein, eine von diesen seltenen ... Pausen.

Chopin hat viele Walzer geschrieben, aber kaum einen, der so sehr wie dieser *nur* ein Walzer ist.

Moderato.

Ein gemächliches Walzertempo, nicht hastig und nicht schleppend. Um den Gehalt dieses Werkes richtig auszuschöpfen, muß man in erster Linie auf den Rhythmus bedacht sein, der hier unter keinen Umständen vernachlässigt werden darf. Der Reiz dieses Musikstückes besteht in der strikten Observanz des Walzer-Rhythmus. Die hübsche Melodie, die sich wie eine Guirlande um die Begleitung legt, spiele man möglichst *legato*, mit vielen dynamischen Nuancen. Vom Takte 59 an kann man der

deklamatorischen Art der Melodie Rechnung tragend, etwas freier spielen. Ein gelegentliches *rubato* würde auch zu empfehlen sein. Den C-dur-Satz soll man wieder streng im Takt halten, vor allem aber keine Verlangsamung eintreten lassen. Das Zwiegespräch der linken und rechten Hand, Takte 82 bis 91, bringe man klar auseinandergehalten zur Geltung, die begleitenden Figuren leise gebend. Bei der Wiederkehr des ersten Walzer-Themas spiele man wie zu Anfang, den Schluß jedoch immer schneller und leiser werdend. Man achte aber darauf, daß die Schnelligkeit des Vortrags der Klarheit der Linie keinen Abbruch bringe.

Etüde, op. 25. VIII. Des-dur.

Herausgegeben 1837.

Ein kurzes Meisterwerk, schillernd im süßesten Wohllaut. Die im Halbdunkel des Des-dur gleich einem Ährenfeld sich wiegenden Sexten, bilden den Bestand dieser Etüde, deren harmonische Reize mit der Anmut des melodischen Fadens gepaart, ein Ganzes von unnachahmlicher Grazie geben.

Es ist kaum auszudenken, mit welch einfachen Mitteln diese köstliche Miniature geschaffen ist, doch scheint es mir, daß gerade in dieser Einfachheit der Kernpunkt alles Großen liegt. Das Werk bekam den lebendigen Hauch, die Schönheit und die Vollkommenheit unter der modellierenden Hand des Künstlers, der in ihr ein göttliches Fluidum hatte.

Vivace.

Ziemlich leise und gebunden soll man das ganze Stück spielen. Selbstverständlich sind Schattierungen erforderlich, die von zartestem *pianissimo* bis zum *forte* gehen dürfen, doch ist die Kraftenfaltung nur wie Streiflichter, hie und da, anzuwenden. Der Charakter dieser Etüde darf nicht durch stechende Akzente oder durch übermäßig lautes Spielen gestört werden. Die den Abschluß bildenden vier Akkorde sind dafür *fortissimo* zu nehmen.

Etüde, op. 10. V. Ges-dur.

Komponiert zwischen 1828 bis 1833.

Herausgegeben 1833.

Ein Feuerwerk brillanter Klaviertechnik. Ein übermütiges Spiel, das trotz seines humorvollen Anstrichs immer vornehm, elegant und fein bleibt.

Reizvolle Harmonik, prägnante Rhythmik und einschmeichelnde Melodik erheben diese Komposition zu den beliebtesten Werken Chopins.

Ein pikantes Detail: wahrscheinlich, um den damaligen „*Klavier-Beckmessern*“ die Stupidität ihrer Auffassung, daß die *schwarzen* Tasten nur von *privilegierten* Fingern berührt werden dürften, zu beweisen, hat Chopin in dieser Studie der rechten Hand nur schwarze Tasten zugewiesen.

Vivace.

Der erste Takt *forte*, der zweite *piano* (doch beide nicht übertrieben), so beginnt dieses Stück, wie eine Humoreske. Es empfiehlt sich, in der linken Hand die vielen melodischen Phrasen deutlich hervorzuheben. In den Takten 57, 58, 59 und 60 wirkt ein unbedeutendes *rituento*, ein Zögern — reizend und originell. Man akzentiere die Töne b, b, as, as, ges, des, as, ges, des in der rechten Hand ganz leise. Dadurch gewinnt diese Stelle an Schönheit.

Die die Etüde beschließenden Oktaven in beiden Händen sind *fortissimo* und *portato* zu nehmen.

Mazurka, op. 63. III. cis-moll.

Komponiert 1846. Herausgegeben 1847.

Wie ein wehmütiges Lied, wie eine stille Klage eines übervollen Herzens, tönt uns diese Musik entgegen. In vollendeter Schönhcit zieht sich der Gesang hin, bis ihn leise Klänge, wie von Holzblasinstrumenten, unterbrechen. Dann dringt wieder der innige Sang an unser Ohr, der mit seiner eindringlichen Sprache, einer Seelenbeichte gleich, mit Entsagung, unter Tränen endet.

Allegretto.

Ein eher langsames Zeitmaß ist hier zu nehmen, um die Gesangslinie der Melodie deutlich formen zu können, mit all' ihren kunstvollen *Imitationen* und Atempausen.
Die ganze Mazurka muß äußerst zart gespielt werden. Man befleißige sich, die Melodie mit rundem, edlem, warmem Ton herauszubringen. Daß bei dem gesanglichen Charakter des Stückes das *rubato* in seine Rechte tritt, braucht wohl kaum hervorgehoben zu werden.
Den Mittelsatz spiele man gedämpft im Ton, ruhig, doch rhythmisch genau.

Mazurka, op. 33. III. C-dur.

Herausgegeben 1838.

Diese kurze Skizze, ist wie ein kokettes, doch inniges Tändeln, mit zarter Hand gezeichnet. Ein Frühlingssingen liegt darin, in diesen sich scheu gebenden und doch nicht frei von Sinnlichkeit bleibenden Klängen. Der Mittelsatz kommt in seiner Gegensätzlichkeit, in Farbe, Tonart und Rhythmus überraschend. Jedenfalls wirkt durch diesen Kontrast die Rückkehr zum ersten Motiv wohltuend, seine süße Melodie noch hervorhebend.

Semplice.

Also einfach soll man es spielen. Aber in welchem Tempo? Sicher ziemlich langsam. Das in den Takten 1, 2, 3, 4, 9, 10, 11 und 12 anzuschlagende *g* kann man akzentuieren und den Klang durch das Pedal verlängern. Die Melodie, in der rechten Hand, spiele man mit inniger Empfindung, zart und gebunden. Den Mittelsatz nehme man bedeutend rascher, den spezifischen Mazurkarhythmus hervorhebend. Die Melodie soll man mit einer übermütigen Überschwänglichkeit spielen. Die Wiederkehr des ersten Teiles dagegen empfehle ich noch langsamer, wie das erste Mal und ganz *pianissimo* vorzutragen. Dabei tritt man am besten die beiden Pedale zu gleicher Zeit.

Mazurka, op. 68. IV. f-moll.

Komponiert 1849. Herausgegeben 1855.

Chopins letzter musikalischer Gedanke, kurz vor seinem Tode komponiert. Wie soll man diesen Schwanengesang analysieren? Es scheint, als ob sein ganzes Weh darin enthalten wäre. Es bemächtigt sich unser eine undefinierbare Stimmung von Traurigkeit und Angst, Ergebung und Hoffnung, religiöser Andacht und menschlichem Schmerz, wenn diese erschütternden Töne erklingen. Die harmonische Unterlage der melodischen Linie ist von einer ausgesuchten Zartheit, die Akkorde, die fast immer nur auf den zweiten und dritten Taktteil fallen, sind so kunstvoll und mannigfaltig gewählt, dabei von einer solch intensiven Stärke des Kolorits, daß man unwillkürlich daran denken muß, welche Zauberwelt der Schönheit Chopin den Menschen noch erschlossen hätte, wenn er nicht so früh heimgegangen wäre. Im 14. Takt begegnen wir genau dem Anfang des Vorspiels zu *Tristan und Isolde* von Richard Wagner. Es sind dieselben Töne, auf derselben harmonischen Grundlage aufgebaut. Und dann der herrliche Abstieg in den Takten 32 bis 39. Ein transzendentaler Ausblick ins Jenseits! ...

Nicht unerwähnt möchte ich lassen, daß Chopins letzter Sang in der Form einer Mazurka erklingt. Diesmal ist es ein gelockerter, ja ephemärer Rhythmus, aber mutet er uns nicht wie ein Abschiedsgruß an die geliebte Heimat an?

Andantino.

Selbstverständlich muß man diese Mazurka langsam spielen, fast wie eine Elegie, und, was die Hauptsache ist, das ganze Stück mit gedämpfter Stimme. Die Schattie-

rungen, die vorgezeichnet sind (von wessen Hand?), soll man nur andeuten. Eine schlichte, in sich gekehrte Interpretation ist die allein mögliche. Weil die Komposition nicht beendet worden ist, so schließe man sie, nach der Wiederholung des Anfangs, im 23. Takte, das letzte Viertel in der linken Hand weglassend, ohne zu verlangsamen, nur ganz verhauchend.

Mazurka, op. 7. I. B-dur.

Herausgegeben 1832.

Diese Komposition könnte als der Mazurka-Typus bezeichnet werden. Die rhythmische Prägnanz der Akzente, die übermütig lustige Melodie des ersten Motives, die etwas unruhige des zweiten und der auf Dudelsack-Quinten basierte Mittelsatz von wehmütigem Charakter, das alles sind Merkmale einer richtigen Mazurka! Der erste und der Mittelsatz bilden den der slawischen Musik eigenen Kontrast zwischen Übermut und Wehmut!

Vivace.

Die ersten zwei Takte spiele man vom *forte* anfangend *crescendo* bis Takt 3, wo auf dem Triller eine ganz kurze Fermate gemacht werden darf, in den Takten 4, 5 und 6 *piano* und *scherzando*. Im Takt 25 beginnt das zweite Motiv; es empfiehlt sich, es etwas *rubato* zu nehmen und im Takte 32 ein *rallentando* eintreten zu lassen, um im Takt 33 wieder, wie zu Anfang, das erste Motiv vorzutragen. Den Mittelsatz (Takt 65 bis 72) spiele man *sotto voce, pianissimo* und etwas langsamer. Man gebrauche bei dieser Stelle beide Pedale zu gleicher Zeit, wegen der notwendigen Nachahmung des Dudelsackes! Das erste Motiv kehrt im Takte 73 wieder, dieses Mal spiele man es *piano*.

Mazurka, op. 50. II. As-dur.

Herausgegeben 1842.

Eine der späteren Mazurkas des Meisters; vornehm und elegant im Charakter, wie kaum eine zweite! Chopin zeigt nicht eine Szene des Volkslebens, wie in vielen Werken dieser Gattung, er führt uns in einen Salon, wo die Musik nur gedämpft erklingt, die Gespräche nur leise geführt werden. Das erste Motiv ist so einfach, so schön und so herzlich, daß ich diese Mazurka als eine der schönsten bezeichnen möchte. Es ist wahr, daß man bei Chopin interessantere Harmonik gehört und vollendetere Ausführung gesehen hat, doch wohl nie eine innigere Melodie!

Der Mittelsatz in Des-dur, rhythmisch bestimmt, sorgt für die nötige Abwechslung.

Allegretto.

Das erste Motiv, das in Takt 8 angeht, ist mit vollem Ton, aber *piano* vorzutragen. In den Takten 58 und 59 empfiehlt es sich, ein kaum merkliches *rallentando* eintreten zu lassen. Den Mittelsatz (von Takt 60 ab) nehme man recht rhythmisch, in jedem Takt des dritten Viertels etwas betont.

Polonäse, op. 53. As-dur.

Herausgegeben 1843.

In der Polonäse As-dur hat Chopin das Vollkommenste geschaffen, was in dieser Gattung seit Jahrhunderten komponiert worden ist. Mit ihr kann sich keine Polonäse der Welt messen. Welcher Glanz strahlt aus dem ersten Motiv, welche Kraft und edle Ritterlichkeit spricht aus dem zweiten und welch eine grandiose Steigerung bringt uns der Mittelsatz! Eine Schar von tausend Helden mit klirrenden Sporen, bewaffnet und stolz, reitet durch üppige, grünende Fluren dem Siege entgegen. Vor dem Ende erklingt eine wehmütig-poetische Episode und der Schluß gibt sich mit ganzer Kraft: Gewaltig und erhaben.

Maestoso.

Die Tempobezeichnung charakterisiert am besten den Vortrag der ganzen Komposition. Nach sechzehn einleitenden Takten beginnt das erste Motiv, man spiele es *forte* und streng im Takt. Die erste Wiederholung des ersten Motivs (Takt 33) nehme man *fortissimo.* Im Nebensatz, von Takt 49 ab, beginne man *piano* und entfalte bis zum Takt 52 ein mächtiges *crescendo.* Dasselbe gilt für eine ähnliche Stelle (Takt 53 bis 55). Das zweite Motiv (Takt 57 bis 65) spiele man gewichtig, mit großer Kraft. Der Mittelsatz (Takt 81), bringt sieben *fortissimo*-Arpeggien-Akkorde. Man spiele die Figuration im Baß ganz leise und *portato,* die Trompetenmelodie in der rechten Hand (Takt 85) nehme man *piano,* aber bestimmt. Es empfiehlt sich, ein mächtiges *crescendo* bei dem Übergang nach Es-dur zu machen und den Pedalgebrauch nach Möglichkeit einzuschränken, denn hier ist

die Gefahr vorhanden, daß die Oktaven im Baß verschwommen klingen. Man lasse sich nicht zu einem *accellerando* verleiten. In Takt 129 nimmt die wehmütig-poetische Episode ihren Anfang; ein kaum merkliches *rubato* erscheint an dieser Stelle angebracht. Alles darauffolgende spiele man wie zu Anfang, und die letzten drei Takte mit ganzer Kraft.

DRITTES PROGRAMM

Phantasie, op. 49. f-moll.

Berceuse, op. 57. Des-dur.

Vier Etüden:

1. Op. 10. XII. c-moll.
2. Op. 25. I. As-dur.
3. Op. 25. VI. gis-moll.
4. Op. 25. III. F-dur.

Fantaisie-Impromptu, op. 66. cis-moll.

Zwei Walzer:

1. Op. 34. I. As-dur.
2. (Nachgelassenes Werk) e-moll.

Nocturne, op. 37. II. G-dur.

Zwei Mazurkas:

1. Op. 33. IV. h-moll.
2. Op. 68. III. F-dur.

Nocturne, op. 32. I. H-dur.

Vier Präludien:

1. Op. 28. XII. gis-moll.
2. Op. 28. XV. Des-dur.
3. Op. 28. XXII. g-moll.
4. Op. 28. XXIII. F-dur.

Scherzo, op. 20. h-moll.

Phantasie, op. 49, f-moll.

Herausgegeben im November 1842.

Ich möchte die Phantasie f-moll den Balladen zuzählen, denn der Charakter dieser Komposition ist gleichfalls erzählend, balladenhaft. Die Bilder, von der Musik hervorgezaubert, ziehen mit rasender Geschwindigkeit und in bunter Mannigfaltigkeit an unserem geistigen Auge vorüber; bald sind es Trauerklänge, bald eine wildleidenschaftliche, von innerer Erregung durchzuckte Kantilene, dann wieder ein glanzvoller Siegesmarsch und ein poetisches und zartes Intermezzo. Tiefe Trauer und höchstes Entzücken, Vergehen vor Schmerz in trostloser Nacht, Jubeln vor Freude in seligster Verzückung — das sind die Empfindungen, die diese Tondichtung in uns wachruft und uns zwingt, mitzufühlen.
Ludwig Riemann hat dieses Werk treffend charakterisiert, indem er schreibt: „*Ein düsteres, aufregendes Seelengemälde voll ergreifender Tragik.*“ Diese Phantasie ist ohne Zweifel ein grandioses Seelengemälde und zwar eines der schönsten Chopinschen Geistes.

Tempo di Marcia.

Das sollte wohl heißen: *Tempo di Marcia funebre,* denn die Molltonart deutet auf einen Trauermarsch hin. Die Takte 1 bis 20 spiele man ruhig, majestätisch und nicht zu stark, abgesehen von Takt 19, in dem ein *forte* vorgeschrieben ist. Im Takt 43 beginne man ganz langsam im erzählenden Ton und etwas *rubato;* dann werde man schneller und stärker, bis im Takt 52 und 53 die drei zu wiederholenden B *fortissimo* erklingen müssen. Dasselbe gilt für die Takte 54 bis 59. Eine unruhige, leidenschaft-

liche Kantilene nimmt in Takt 68 ihren Anfang; man spiele sie *piano* und erregt. In Takt 77 schwelgen wir in einem schmeichelnden As-dur. Diese Stelle ist ruhig und mit großem Ton vorzutragen. Die in den Takten 93, 94, 97 und 98 enthaltene Phrase spiele man mit Feuer, wildleidenschaftlich. In Takt 127 beginnt eine marschähnliche Stelle von achtzehn Takten, in welcher man den Rhythmus wahren, die Melodie *legato* und die begleitenden Akkorde *portato* (nicht *staccato)* spielen muß. Die Wiederholung der obenerwähnten Kantilene (Takt 155 bis 164) spiele man so wie das erste Mal. Die darauffolgenden Takte in Ges-dur nehme man möglichst zart und poetisch, um den Eintritt des H-dur-Mittelsatzes effektvoll zu gestalten. Der Mittelsatz — *Lento sostenuto* — ist orgelklangähnlich zu nehmen, beide Hände müssen gleichzeitig die Tasten anschlagen und möglichst *legato* spielen. Das nun folgende gebe man wie zu Anfang. Bei dem Schluß muß von Takt 317 ab die Kraft abnehmen. Das *adagio sostenuto* (Takt 320) spiele man sehr breit, das Rezitativ in Takt 322 einfach, ohne Pathos, mit warmem Ton und großer Empfindung. Die Schlußpassagen von Takt 322 ab hat man erst *pianissimo*, dann *crescendo* und schließlich *diminuendo* zu spielen. Die letzten drei Akkorde nehme man sehr stark.

Berceuse, op. 57. Des-dur.

Komponiert 1844. Herausgegeben 1845.

Die Berceuse zählt zu den bekanntesten und beliebtesten Kompositionen Chopins. Es ist das schönste Wiegenlied, das je ein Musiker für das Klavier erfand, darüber sind sich alle Chopin-Kenner einig! Der Komponist erreicht hier eine Prägnanz der Stimmung (mit verhältnismäßig geringen Mitteln), die auf die Zuhörer unmittelbar wirkt; wir glauben das einförmige Schaukeln der Wiege zu sehen und hören die Stimme der Mutter, die ihrem Kinde unendlich zarte Weisen vorsingt.

Thomas-San-Galli charakterisiert dieses poesievolle Stück äußerst treffend und gibt eine ausgezeichnete Analyse der Stimmung, die es in uns hervorruft: „*In der Berceuse steigen in der Ruhe der Nacht die Töne zum dunklen Sternenhimmel in ferne Welten, wo die Engel singen und die Sphären geheimnisvoll klingen. Bei dem süßen Fortspinnen der Töne kommt allmählich eine sanfte, schmeichelnde Ruhe über uns. Es wird in uns und um uns ganz still.*“

Es ist mir unbegreiflich, wie Kullak in seiner Ausgabe der Berceuse schreiben konnte: „*Man nehme den Takt nicht gar zu streng.*“ Wenn wir aber das Schaukeln der Wiege versinnbildlichen sollen, so müssen wir mit möglichster Genauigkeit den Takt wahren; sonst kommen wir aus der Stimmung. Es ist keine leidenschaftliche Romanze, kein nach Atem ringendes musikalisches Gebilde — sondern ein Wiegenlied. Der Ausspruch Kullaks zeigt uns, wie das „*tempo rubato*“, das, an dramatischen, leidenschaftlichen Stellen angewandt, von packendster Wirkung ist, mißverstanden werden kann.

Andante.

Nach zwei einleitenden Takten beginnt die Melodie; man spiele sie zart, doch mit großem Ton und möglichst *legato*. Die Vorschläge (kleine Noten) in den Takten 15, 16, 17 und 18 dürfen nicht zu schnell gespielt werden, um dem ruhigen Charakter der Komposition nicht zu schaden. Das Passagenwerk soll in dem ganzen Stück leicht, graziös und *legato* erklingen. Die in den Takten 53 und 54 vorgeschriebenen Akzente sind nur äußerst zart anzudeuten.

Etüde, op. 10. XII. c-moll.

Komponiert um 1831. Herausgegeben 1833.

Sie ist als die „*Revolutions-Etüde*" allgemein bekannt, weil Chopin sie in Stuttgart unter dem Eindruck der Nachrichten aus der Heimat in höchster seelischer Erregung schuf. In diesem Kunstwerk spiegelt sich die Seele eines tiefempfindenden Menschen. Das nationale Unglück übte auf Chopin einen um so größeren Eindruck aus, als er, in der Ferne, ohne Briefe aus seinem Elternhause, sich allein überlassen, mit banger Unruhe, mit dem allen nervösen Menschen eigenen Hang zur Übertreibung, sich die furchtbaren Bilder in seiner Phantasie noch in grelleren, schrecklicheren Farben ausmalte. Diese Etüde ist seine damalige Seelenbeichte, ein Erguß der Gefühle, die ihm die Brust fast zersprengten; Haß und Wut gegen die Sieger, Ohnmacht, den Besiegten zu helfen, ein Drohen, Klagen und Stöhnen. Ein Meisterwerk, mit dem eigenen Blute geschrieben.

In diesen traurigen Tagen begann er sein Tagebuch zu führen, das erst 1932 aufgefunden wurde. Dort lesen wir, geschrieben unter dem Eindruck der Einnahme Warschaus durch die Russen, folgende Worte: „*Meine Karten schrieb ich, ohne von der Gegenwart des Feindes zu Hause zu wissen; abgebrannte, zerstörte Vorstädte, Janek,* (sein Freund Matuszyński), *der kleine Wilhelm* (Kolberg) *auf den Wällen gefallen, ich sehe Marcel als Gefangenen.... Gott! Lebst Du noch? — Du lebst und Du rächst Dich nicht! Hast Du nicht genug der Moskovitischen Verbrechen gesehen — oder — vielleicht bist Du selbst ein Moskoviter! ... Paszkiewicz — dieser Hund von Mohilew — greift die Residenz der ersten euro-*

päischen Monarchen an? Der Moskoviter regiert die Welt? — O, mein Vater, das sind die Freuden Deines Alters! — O, meine Mutter, die Du leidest, o süße Mutter. Ach, warum habe ich nicht wenigstens einen Moskoviter töten können! . . . O Titus, Titus (Wojciechowski).

Allegro con fuoco.

Von Takt 1 bis 10 spiele man *forte;* es ist wie das Grollen des Sturmes! Es ist für Chopin bezeichnend, daß er hier auch *legato* interpretieren läßt! Im Takt 10 beginnt das erste Motiv in seiner erschütternden Tragik. Man spiele es *forte,* dramatisch, aber ohne Pathos. Im Takt 20 kehrt das erste Motiv wieder, jetzt ist es *piano* zu nehmen und ein gewaltiges *crescendo* bis zum Takt 27 (B-dur) zu machen. Takt 29 verklingt *piano,* ein *crescendo* tritt aber schon im nächsten Takte ein, damit der Höhepunkt des Werkes (Takt 37) mit gewaltiger Kraft und hinreißendem Schwung ertöne. Das in den Takten 50 bis 58 und 60 bis 64 sich wiederholende erste Motiv ist jedesmal kräftiger und leidenschaftlicher zu nehmen.
Man spiele vom Takte 70 an bis zum Takte 80 *diminuendo;* die Melodie resigniert und innig; die letzten vier Takte der Etüde *fortissimo.*

Etüde, op. 25. I. As-dur.

Herausgegeben 1837.

Eine wundervolle, ländliche Melodie, die sich wie ein Faden durch das ganze Stück hinzieht und einen echt slawischen Charakter trägt, wird von wogenden Passagen auf das zarteste und einschmeichelndste umspült.
Die erfrischende Einfachheit der Melodie und die gesättigte Pracht der Harmonien vereinigt sich zu einem Ganzen voll von zauberischem Reiz.

Allegro sostenuto.

Die Melodie ist zart, duftig und mit großem Ton vorzutragen. Man hüte sich aber, dieselbe durch stechende Akzentuierung vorzubringen; ein etwas stärkeres Anschlagen der Note sowie das Liegenbleiben des Fingers auf der betreffenden Taste genügt vollkommen, wenn man bedenkt, daß die Passagen so zart wie auf einer Harfe zu Gehör gebracht werden sollen.
Von großer Wirkung ist auch die Mittelstimme, die sich in den Takten 17, 18 19 und 20 zeigt, wenn man sie in der Weise zum Vortrag bringt, wie oben geschildert. Obwohl diese Etüde ungemein poetisch und zart ist, soll man sie nicht weichlich und sentimental spielen.

Etüde, op. 25. VI. gis-moll.

Herausgegeben 1837.

Diese Etüde gehört zu den schwersten Kompositionen Chopins. Die Terzen in der rechten Hand ziehen durch das ganze Stück so leise und sacht, wie ein leichter Wind. Im Baß kommen interessante Harmonien und schöne melodische Phrasen vor. Über dem Ganzen schwebt eine Herbststimmung, die schon durch die gis-moll-Tonart genügend charakterisiert erscheint. Der technische Zweck dieser Etüde beruht darauf, eine gleichmäßige Spielweise der Terzen zu erzielen, und die Hand geschmeidig zu machen.

Allegro.

Chopin hat am Anfang *sotto voce* vorgeschrieben: das soll für die ganze Komposition gelten. Es tritt wohl an einer Stelle (Takt 31) *forte* ein, doch damit ist nicht gesagt, daß das *sotto voce* aufgehoben wäre. *Legato* in beiden Händen, Gleichmäßigkeit in der rechten und gesangreiche Melodienführung in der linken sind die Hauptbedingungen beim Vortrag dieser Etüde.

Etüde, op. 25. III. F-dur.

Herausgegeben 1837.

Leicht, lieblich und kosend huscht diese Etüde an unserem Ohr vorüber. Es steckt viel Kapriziöses, Launisches in ihr. Das erste Motiv ist anmutig und scherzend, das zweite melancholisch und flehend.
Das scherzende Motiv wechselt mit dem flehenden ab, und die Etüde schließt mit einem Triller, nach dem eine kecke Passage nach oben folgt — dann drei Akkorde, und das Spiel ist aus.

Allegro.

Graziös und leicht, mit freiem Handgelenk soll man diese ganze Komposition spielen. Der technische Zweck ist die Ausbildung der Biegsamkeit des Handgelenks der beiden Hände. Im Takt 17 tritt das zweite, melancholische Motiv auf. Man spiele von hier bis Takt 29 mit viel Empfindung. Im Takt 29 erscheint von Neuem das erste Motiv, jedoch mit starkem Akzent auf der dritten, sechsten und neunten Note in jedem Takt. Im Laufe des Spiels trenne man diese zwei Motive durch eine entsprechende Vortragsweise voneinander Von Takt 60 ab spiele man immer *diminuendo* und klar und die Schlußakkorde ruhig!

Fantaisie-Impromptu, op. 66. cis-moll.

Herausgegeben 1855.

Niecks nennt diese Komposition mit Recht „*Liebling der klavierspielenden Welt*“. Obwohl technisch nicht leicht zu bewältigen, gehört es zu den meistgespielten Werken des Meisters. Der melancholische Charakter des ersten Teiles kontrastiert auf das glücklichste mit der Mittelsatz-Kantilene, die freudvoll durch eine Triolen-Begleitung unterstützt, wie im sonnigen Glanze dahinfließt.
Dann kehrt der erste Teil wieder, und den Abschluß bildet eine Wiederholung des Kantilenenmotives im Baß, umspült von unruhigen Sechzehntel in der rechten Hand.

Allegro agitato.

Das Tempo ist sehr schnell zu nehmen, die Sechzehntel, die man selbstverständlich klar vortragen muß, sind möglichst *legato* zu spielen. Dadurch entsteht ein nicht verschwommener, sondern eigenartiger Klangeffekt, der mir für die Wirkung des Werkes unerläßlich dünkt.
Den Mittelsatz (Des-dur) spiele man *sotto voce*, also *piano*, doch mit großem Ton. Das *rubato* empfiehlt sich in den Takten 60 und 72 anzuwenden. Bei Wiederholung des ersten Teiles von Takt 83 an ist das Tempo mit *Presto* bezeichnet. Das muß zweifellos auf einem Irrtum beruhen, denn das Zeitmaß der Wiederholung muß genau dasselbe sein wie zu Anfang. Wahrscheinlich sollte *Presto* und nicht *Allegro agitato* auch am Anfang verzeichnet sein. Vom Takte 129 ab, wenn das schnelle Tempo sich bereits beruhigt hat, empfiehlt es sich, die Melodie in der linken Hand hervorzuheben, und ein stetes *rallentando* bis zum Schluß eintreten zu lassen. Die zwei letzten Akkorde sind sehr ruhig und *pianissimo* zu nehmen.

Valse, op. 34. I. As-dur.

Herausgegeben 1838.

Der echte Chopinsche Walzer-Typus: schön, elegant, geist reich, witzig, einschmeichelnd und vornehm. Die energischen Anfangsklänge kann man als die Aufforderung zum Tanze deuten.
Das erste Motiv bringt schon in dem im Walzer-Rhythmus sich wiegenden Baß eine herrliche Melodie, die sich in eleganten Passagen auflöst. Dann folgt ein mehr robustes, kriegerisches Motiv, und der Mittelsatz bringt uns eine der Kantilenen, wie sie nur Chopin zu erfinden wußte, so süß, so zart und so duftig. Vor dem Schluß bilden reizvolle Passagen, die sich wie prachtvolle Blumenguirlanden winden, eine originelle Abwechslung, und dann verstummt alles außer dem sich rhythmisch bewegenden Baß, nun aber dringt das Motiv des Walzers noch wiederholt an unser Ohr, und das Stück schließt mit zwei kräftigen Akkorden.

Vivace.

Man beginne bestimmt, rhythmisch und *forte*. Das erste Motiv tritt im Takt 17 auf; man achte auf den Walzer-Rhythmus und lasse sich nicht zu einem *tempo rubato* verleiten. Die Melodie nehme man mit großem Ton und legato, von Takt 33 bis 48 jedoch die Passagen in der rechten Hand möglichst zart und elegant. Der Nebensatz (Takt 81 bis 112) ist bestimmt und mit Humor, die Takte 92 bis 96 und 108 bis 112 mit viel Empfindung vorzutragen. Den Mittelsatz (Des-dur) spiele man *piano* und graziös, die Melodie in der linken Hand (Takte 115 und 116) etwas akzentuierend. Das

bisher Gesagte diene für die Wiederholung des ersten, des Neben- und des Mittelsatzes. Die Takte 271, 272, 273, 274, 275 und 276 lasse man immer leidenschaftlicher erklingen.
Im Takt 277 beginnen die Schlußpassagen: man spiele sie *piano*, streng im Takt ohne *accellerando*. Der Walzer-Rhythmus muß vor allem gewahrt bleiben.
Vom Takte 309 bis zum Schluß spiele man *diminuendo*, als ob die Musik sich entferne, bis sie vollständig verhaucht. Die letzten zwei Akkorde nehme man *fortissimo*.

Valse, e-moll.
(Nachgelassenes Werk.)

Der Walzer in e-moll zählt zu den beliebtesten Werken des Meisters, und obwohl über ihn in Chopins Biographien weniger zu lesen ist, als über irgendeine andere seiner Kompositionen, hat er sich doch die Gunst des Publikums erworben, wie kaum ein zweiter. Trotz der Tonart in *moll* ist er weder traurig noch leidenschaftlich; es durchweht ihn eine eigenartige Mischung von Empfindungen, die nur Chopin eigen ist: melancholisch und übermütig, ernst und heiter, schmachtend und witzig zugleich. Der Nebensatz ist empfindungsreich, voll von innigen, warmen Tönen; der Mittelsatz (E-dur) reizvoll und vornehm, wie das Wiegen einer geschmeidigen Tänzerin. Nach der Wiederholung des ersten Motivs schließt der Walzer mit einem glanzvollen Passagenwerk.

Vivace.

Die Einleitung (Takt 1 bis 8) fange man *piano* an und entwickle ein starkes *crescendo*, um wieder zum *piano* zurückzukehren. Im Takt 7 ist eine *längere* Luftpause vor dem letzten Sechzehntel ratsam. Das erste Motiv beginnt im Takt 9, es muß graziös und rhythmisch genau vorgetragen werden. Das zweite Thema (Takt 25 bis 40) spiele man mit großer Empfindung, etwas *rubato*. Im Takt 90 nimmt der Mittelsatz seinen Anfang. Es empfiehlt sich, diese Stelle ein wenig langsamer zu nehmen, die Melodie süß und zart vorzutragen und den Walzer-Rhythmus streng zu wahren! Die Takte 122 bis 129 (der Nebensatz des Mittelsatzes) sind *forte* zu spielen, die Passagen in der linken Hand zu akzentuieren

und ihnen durch ein wenig hervortretendes *rubato* ein rezitativisches Gepräge zu verleihen. Die Wiederholung des Mittelsatzes nehme man womöglich noch zarter.
Das erste Motiv spiele man so wie zu Anfang, den Schluß, vom Takt 182 an, *crescendo*, aber streng rhythmisch und die letzten vier Akkorde *forte* und kurz!

Nocturne, op 37. II. G-dur.
Komponiert 1839. Herausgegeben 1840.

Chopin hat uns mit diesem Werk eine herrliche *al-fresko*-Zeichnung hinterlassen. Attilio Brugnoli nennt sie treffend eine *Barkarole*. Die regelmäßige Bewegung der Achtelnoten der Begleitung und die kurzen melodischen Ansätze, die bald in Terzen, bald in Sexten auftreten, deuten darauf hin. Das pastorale G-dur, in welcher Tonart das Nocturne notiert ist, zeigt sich nur selten, denn die fließende Melodie windet sich kunstvoll und mit einer bewunderungswürdigen Natürlichkeit durch die entlegensten Tonarten. Wir werden dessen aber kaum bewußt, denn hier leitete Chopins Hand allein die Fee Eingebung, die unbekümmert um das wie und wo, das Richtige fand. Es ist kein mühseliges Suchen und Tasten und vor Allem: keine gewollte Originalität. Ein süßer Wohllaut umfängt unsere Sinne und läßt uns die üppigen Harmonien, sowie die reizenden melodischen Gebilde bewundern. Nach dieser Pracht, in bezug auf sinnbetörende harmonische Ausgestaltung, wirkt der Mittelsatz, zuerst im keuschen C-dur gehalten, wie eine Offenbarung. Eine breitgeschwungene Melodie, voll Ernst und Innigkeit, tönt uns entgegen. Sie gleitet in verschiedene Tonarten, steigert sich in leidenschaftlicher Glut, unterbricht noch einmal das barkarolenartige Spiel des Anfangs und gibt uns, wie aus weiter Ferne, am Schluß der Komposition das erlösende Wort.
Dieses Werk ist eines der schönsten und vollkommensten Chopinscher Muse und deutet bereits auf die kommende Entwicklung der Klaviermusik hin. Es stammt auch aus des Meisters reifster Schaffensperiode.

Andantino.

Der Vortragende muß vor allem auf die Bindungen der einzelnen Phrasen genau achten und sie äußerst zart, streng im Takt und *legato* spielen. Die begleitenden Figuren der linken Hand nehme man leise und gebunden, ein kaum merkliches *crescendo* und *diminuendo* in jedem Takte anbringend. Die Fingersätze, die hier naturgemäß eine wichtige Rolle spielen, soll man wählen und einmal gewählt, genau halten, um sich vor *Überraschungen,* die gerade bei solchen Stellen möglich sind, zu wahren. Nach meinem Dafürhalten sind die Fingersätze von Mikuli, die sicher auf Chopinsche zurückzuführen sind, die geeignetsten. Den Pedalgebrauch empfehle ich im ersten Teil bis zum äußersten einzuschränken, namentlich wenn die Tonarten wechseln. Ein unbehagliches Gefühl der Verschwommenheit und Unreinheit wird dadurch vermieden. Im zweiten Teil befleißige man sich, die Melodie mit einem gesangreichen Ton zu spielen und dabei zu bleiben. wenn auch zuweilen statt des *piano* oder *mezzo forte,* das *pianissimo* in seine Rechte eintreten soll. Denn — man vergesse es niemals — man kann auch *pianissimo singen.*

Den ersten Teil nehme man in fließendem, ruhigem Zeitmaß, den zweiten nur etwas breiter. Hier ist eine Übertreibung unbedingt zu verwerfen, denn die lang auszuhaltenden Noten des zweiten Teiles wirken, wenn sie auch im ersten Zeitmaß genommen werden, bereits langsamer.

Mazurka, op. 33. IV. h-moll.

Herausgegeben 1838.

Diese Mazurka ist eine der schönsten, wehmütigsten, zartesten, die Chopin geschaffen hat. Das erste Motiv hat einen so traurigen Zug, wie eine Klage, durch den von weitem hörbaren Mazurka-Rhythmus von Zeit zu Zeit unterbrochen.

Der zweite Satz führt uns die Dorfschenke vor Augen, wo wir die Tanzenden sehen; hier herrscht nur eine Stimmung, die der Heiterkeit, doch bald vernehmen wir wieder die klagende Stimme der Verlassenen, die vor der Schenke steht und die die Mazurka-Musik nur leise und verschwommen hört.... Der Mittelsatz in H-dur ist so sanft, so elegisch, so voll Liebe, daß er unter den Mazurkas Chopins besonders auffällt. Es ist wie die Erinnerung an das verlorne Liebesglück, an den untreuen Geliebten, den die Verlassene trotz allem nicht aus ihrem Herzen bannen kann. Das liebliche Bild der Erinnerung schwindet allmählich aus ihrem Sinn, und der herbe Schmerz des Anfanges quält wieder ihre Seele, weil sie, von Eifersucht gepeinigt, „*ihn*“ in der Schenke mit einer Anderen glücklich wähnt.

Mesto.

Der Anfang ist sehr zart, mit viel Empfindung, doch nicht sentimental, Takt 9 sehr rhythmisch und bestimmt, und vom Takt 49 bis 60 ist *forte* zu spielen. In den Takten 61 bis 64 trete ein kaum merkliches *rallentando* ein. Den Mittelsatz in H-dur gebe man sehr sanft mit warmem Ausdruck, im Takt 157 ist ein unbedeutendes *rubato* anzubringen. Vom Takt 145 spiele man etwas

stärker im Ton, vom Takt 161 bis 176 leicht und graziös, die Takte 176 bis 192 sehr zart und rhythmisch, und in den Takten 191 und 192 *ritenuto.*
Die Wiederkehr des ersten Motivs ist, wie zu Anfang, vorzutragen.
Takte 217, 218, 219, 220, 221 und 222 interpretiere man *piano,* wie ein Hornsignal, die zwei letzten Takte bestimmt und *mezzo forte.*

Mazurka, op. 68. III. F-dur.

Herausgegeben 1855.

Diese Mazurka ist ein bodenständiges polnisches Naturprodukt. Es ist ein Volkslied, im Chor gesungen und getanzt. Im Mittelsatz hören wir eine Flöte, die in ihrer charakteristischen Art noch heute in polnischen Dörfern ihre lustige Weise erklingen läßt.
Ich würde mich nicht wundern, dieser Mazurka eines Tages in einem unserer polnischen Dörfer zu begegnen.

Allegro, ma non troppo.

Mit straffem Rhythmus, doch nicht zu schnell, soll man dieses Stück spielen. Den Mittelsatz — in B-dur — nehme man bedeutend schneller, und vergesse nicht die notwendigen Akzente (Takte 33 bis 40) zu geben.

Nocturne, op. 32. I. H-dur.

Herausgegeben 1837.

Eine edel geschwungene Melodie, die ruhig und ernst dahinfließt, verleiht diesem Nocturne das Charakteristikum. Der Seiten- und der Mittelsatz sind gleich dem ersten Motiv, von selber Prägung. Um so überraschender kommt der dramatische Schluß; es ist, als ob aus heiterem Himmel aufwühlendste Angst, Erregung, und schließlich Vernichtung käme. Die rezitativischen Ansätze, dann das *parlando* und die stark akzentuierten vier Akkordenschläge, deuten auf einen dramatischen Vorgang hin, der Chopin im Geiste vorgeschwebt haben mag. Hier ist wieder ein Beweis dafür erbracht, daß unser Meister der Programm-Musik huldigte, wie ich dies des öfteren erwähnte und erklärte. Daß er die Anlässe, die ihn zum Schaffen dieses oder jenes Stückes befruchteten, nicht als ein Programm auf der Titelseite des betreffenden Werkes drucken ließ, vermag keineswegs die Tatsache aus der Welt zu schaffen, daß er gewisse Vorgänge oder gewisse Stimmungen als Themata nahm, und sie durch Töne ausdrückte. So entstanden viele seiner schönsten Werke und so dringt seine Sprache zu uns, weil sie durch und durch menschlich ist.
Dieses ist das einzige Nocturne Chopins, das in Dur anfängt und in moll schließt.

Andante sostenuto.

Groß muß die Tongebung im Verlauf des ganzen Stückes sein. Eine Vortragsweise, die an das *bel canto* der großen Sänger gemahnt. Dabei nehme man ein majestätisch-ruhiges Zeitmaß. Die im 6. und 18. Takt unter-

brochene Phrase muß natürlich auch durch den Vortrag, der im 6. resp. 18. Takt stark beschleunigt wird, abgebrochen erklingen. Sonst soll die Spielweise ruhig sein, bis zum Takt 62, bei dem die dramatische Szene beginnt. Den 63. Takt spiele man ohne jede Schattierung, *pianissimo*, fast tonlos. Im gleichen Takt halte man lange in der rechten Hand den im Takt 62 angeschlagenen Akkord aus. Das nun beginnende Rezitativ ist, entgegen den vorgezeichneten dynamischen Angaben, nicht *immer forte* zu spielen, sondern zuerst *mezzo forte* und dann *forte.* Eine Steigerung muß hier unbedingt zutage treten. Das *parlando (Takt 63)* soll wie eine resignierte Antwort auf die beiden stürmischen Fragen erklingen. Die Akkorde sind *portato* zu spielen, doch an Kraft darf man das *mezzo forte* nicht übersteigen. Den Schluß nehme man sehr langsam und lasse das letzte h lange verhallen.

Präludium, op. 28. XII. gis-moll.

Herausgegeben 1839.

Die scharfe Rhythmik dieses Präludiums deutet auf einen Tanz hin. Ich möchte ihm am liebsten den Titel *Gnomenreigen* geben. Das Phantastische, Eigenartige, Geheimnisvolle ist durch prächtige, harmonische Feinheiten gekennzeichnet.

Presto.

Trotzdem der Legatobogen durch je 8 Takte hindurch vorgeschrieben ist, erscheint es angebracht, die erste, dritte und fünfte Note in jedem Taktteil etwas zu betonen und dadurch *legato* im *legato* zu spielen. Die Begleitung nehme man bestimmt und *portato.*

Das ganze Stück trage man rhythmisch vor bis zum Takt 70, wo ein *ritenuto* eintreten muß.

Die letzten 6 Takte nehme man wieder *à tempo*, wobei man die letzten 2 Noten kurz, *forte* und ohne Pedal spiele.

Präludium, op. 28. XV. Des-dur.

Herausgegeben 1839.

Dieses ist das bekannteste, beliebteste und meist gespielte unter den 24 Präludien. An diese Komposition knüpfen sich verschiedene poetische Erzählungen und Anekdoten. Man nennt es *„Regentropfen-Präludium“* und erzählt als Anlaß seiner Entstehung eine Geschichte: Eines Tages auf Mallorca, als Chopin, dessen Freundin George Sand einen Ausflug unternommen hatte, in einem alten Kloster, das er bewohnte, allein zurückgeblieben war, verfinsterte sich plötzlich der Himmel und es begann heftig zu regnen; darüber verfiel der Meister in Halluzinationen und malte sich im Geiste den Untergang seiner Freundin aus. Die gleiche Begebenheit glauben einige Chopinfreunde mit dem Präludium h-moll (Regentropfen in der rechten Hand), andere wieder mit dem Es-dur-Präludium in Verbindung bringen zu dürfen. Was an alledem Wahrheit und was Dichtung ist, vermag heute kein Mensch zu sagen; sicher ist aber, daß Chopin das Präludium in Des-dur einige Tage vor dem Sturm, der zu dieser Komposition Anlaß gegeben haben soll, an seinen Verleger nach Paris abgesandt hatte. Davon schreibt Niecks in seiner ausgezeichneten Chopin-Biographie, Band II, Seite 48.

Wie dem auch sei, das Präludium ist eine wundervolle, poetische Komposition, wie wir sie selten in der gesamten Klavierliteratur antreffen. Das erste Motiv hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem des Nocturne op. 27, II. Beide sind in Des-dur geschrieben, beide fangen mit F an und gehen bis As. Der Mittelsatz (cis-moll) bringt uns eine gewaltige Steigerung, nach deren Beendigung der erste

Teil, jetzt verkürzt, nochmals erklingt. Nach einem Rezitativ verflüchtigen sich die Töne im süßesten Wohllaut.

Sostenuto.

Beim Vortrag dieser wie auch jeder anderen Komposition von Chopin ist das Legatospiel die Hauptbedingung. Mit großem gesangreichem Ton und streng im Takt soll das Ganze gespielt werden. Ein kaum merkliches *tempo rubato* kann man höchstens in den Takten 4, 23 und 79 anwenden, und zwar nur deshalb, damit die *Septimolen* und die *Decimole* in der rechten Hand nicht zu überhastet zum Vortrag gebracht werden. Den Mittelsatz (Takt 28) beginne man *pianissimo* und *sotto voce* und steigere nur allmählich die Tonfülle. Am Schluß, im Takt 81, hebt das Rezitativ an; obwohl bei der Note B *forte* vorgeschrieben steht, nehme man es *piano* und lasse den Ton bis zum Takt 84 allmählich abnehmen. Eine einzige Note *forte* anschlagen, inmitten einer zarten, poesievollen Melodie, würde geradezu unästhetisch wirken.

Die letzten sechs Takte nehme man sehr zart, mit viel Empfindung.

Präludium, op. 28. XXII. g-moll.

Herausgegeben 1839.

Wuchtig und leidenschaftlich erklingt im Baß die führende Melodie, die durch ein Seufzen, Klagen und Stöhnen beständig unterbrochen wird. Es ist ein Kampf zwischen bösen und guten Geistern, dessen Ausgang unentschieden bleibt, denn er wird durch einen scharfen Akkord abgebrochen. Dann folgen mächtige Akkorde und das Präludium schließt harmonisch ab.

Molto agitato.

Die linke Hand soll die Melodie prägnant und *forte* zum Vortrag bringen. In der rechten Hand nehme man immer die kurzen, abgerissenen Phrasen *forte* und *piano* verhauchend, wie ein Stöhnen. Das Ganze ist schnell, unruhig und leidenschaftlich zu spielen.

Präludium, op. 28. XXIII. F-dur.

Herausgegeben 1839.

Es ist eine Stimmungsskizze von entzückender Zartheit und Feinheit der Zeichnung. Ein murmelnder Bach rieselt an einem heißen Sommertage freudig und hell dahin, die Sonne scheint in ihrer alle Herzen erfreuenden Pracht und ringsum herrscht lautlose Stille. (Die Stimmung ist dieselbe wie im *Feuerzauber* in Wagners *Walküre.)*

Moderato

Man nehme das ganze Stück möglichst leicht und zart, hebe die Triller in der linken Hand gut hervor und sei bestrebt, bis zum Takt 21, wo ein *rallentando* angebracht erscheint, streng rhythmisch zu spielen. Das in Takt 21 vorkommende interessante *es* soll man nur sehr zart andeuten.

Scherzo, op. 20. h-moll.

Komponiert wahrscheinlich vor 1831.
Herausgegeben 1835.

Im Charakter ist es das düsterste unter den Scherzi Chopins. Es ist — nach meiner Auffassung — ein verwirrender, furchtbarer Traum, der uns in die geheimnisvolle Welt der Trugbilder versetzt.
Nach zwei kühnen Akkorden nimmt das erste Motiv seinen Anfang; es ist ein brausendes Gewoge, ein wütender Sturm, der sich bis zu einem alles vernichtenden Orkan steigert. Doch plötzlich verstummt das unheilvolle Toben, es scheint uns, als ob wir eine ländliche Hütte zur Winterszeit sähen, in der die Versammelten in frommer Andacht ein Weihnachtslied voll süßer Melancholie anstimmen.
Nach dem Verklingen des Liedes ertönen mit elementarer Kraft die obenerwähnten Akkorde und der Sturm hebt wieder an, er wütet mit verheerender Gewalt; wir glauben, Szenen voll Schrecken und Grauen und Menschen in höchster Verzweiflung zu sehen.

Presto con fuoco.

Den ersten Teil (Takt 9 bis 69) gebe man *legato*, klar und unruhig. Von Takt 44 bis 69 spiele man mit leidenschaftlichem Ausdruck, noch erregter wie zu Anfang, den Nebensatz noch schneller und geheimnisvoller. Ein *crescendo* tritt in Takt 146 ein und ist bis zum Takt 170 fortzuführen, an welcher Stelle man mit ganzer Kraft spielen soll.
Die darauffolgende Wiederholung des ersten Teiles, dann des Nebensatzes und wieder des ersten Teiles

nehme man wie am Anfang, nur wenn möglich noch leidenschaftlicher und ungestümer. Der Mittelsatz — H-dur — (Takt 365) soll *sotto voce, piano* und möglichst *legato* vorgetragen werden. Die Melodie muß man sehr zart, mit inniger Empfindung hervortreten lassen. Es empfiehlt sich, den zweiten Teil des Mittelsatzes (Takt 380) mit großem Ton, zart und mit Gefühl zu spielen. Die Wiederkehr der stürmischen Teile hat man so vorzutragen, wie zu Anfang, abgesehen von einigen Abweichungen in der Dynamik, da, wie ich bereits sagte, ein Kontrast in den Tonstärken bei Wiederholungen von größter Wirkung ist.
Den Schluß, von Takt 628 an, beginne man *piano* und entfalte ein mächtiges *crescendo* bis Takt 653, in dem die dissonierenden Akkorde mit furchtbarer Kraft zu schlagen sind. Dann nehme die Stärke des Tones allmählich ab, bis die zwei letzten Akkorde des Scherzos macht- und kraftvoll ertönen.

VIERTES PROGRAMM

Ballade, op. 52. f-moll.

Impromptu, op. 29. As-dur.

Sechs Präludien:
1. Op. 28. XX. c-moll.
2. Op. 28. XIX. Es-dur.
3. Op. 28. XVIII. f-moll.
4. Op. 28. VII. A-dur.
5. Op. 28. IV. e-moll.
6. Op. 28. XVII. As-dur.

Nocturne, op. 48. I. c-moll.

Drei Walzer:
1. Op. 64. II. cis-moll.
2. Op. 69. I. As-dur.
3. Op. 18. Es-dur.

Drei Etüden (komponiert für die „Methode der Methoden" von Moscheles und Fétis):
1. f-moll.
2. Des-dur.
3. As-dur.

Drei Mazurkas:
1. Op. 24. IV. b-moll.
2. Op. 33. II. D-dur.
3. Op. 68. II. a-moll.

Polonäse, op. 44. fis-moll.

Ballade, op. 52. f-moll.

Herausgegeben 1843.

Wenn ich die As-dur-Ballade als die beliebteste und meist gespielte bezeichnet habe, so nenne ich die in f-moll die inhaltsreichste und tiefste. Sie stammt aus Chopins reifster Schaffensperiode. Die von ihm kreierte Form der Ballade wird hier erweitert; seltene Schönheiten der Melodik sind freigebig verstreut.... Schon die siebentaktige Einleitung war etwas ganz Neues und ist einmalig geblieben. Das nachfolgende Motiv in f-moll, mit den echt Chopinschen Atempausen, in verschiedenen Tonarten erscheinend, hebt geheimnisvoll in sinnlicher Glut an und wird durch einige fast religiös anmutende Klänge abgelöst. Jedoch das Liebesmotiv erklingt wieder, zuerst in anderer Form, um schließlich in steigernder Leidenschaftlichkeit jäh abzubrechen. Ein pastorales Thema, beschaulich und ruhig, tritt an seine Stelle. Dieses Insichgekehrtsein ist nicht von langer Dauer, denn schon rufen die Liebesgeister wieder und ein herrlicher Garten mit berückenden Düften nimmt unseren Sinn gefangen. Inzwischen ertönen leise, in einer unnachahmlichen Modulation die Einleitungstakte und führen uns zu einer kanonisch sich gebenden Wiederholung des Liebesgesanges, der sich allmählich in selige Arabesken auflöst. Und nun erklingt ein breites Des-dur-Motiv, voll Süße und Innigkeit, steigert sich bis zu einem alles umstürzenden Höhepunkt, um plötzlich zu verstummen. Eine lange, bange Pause entsteht. Ganz leise und ruhig steigen fünf Akkorde aus Himmelshöhen zu uns hernieder. Kaum ist der letzte Akkord verklungen, als mit starker Kraft ein unruhiges Gewühle einsetzt, um

die Ballade in diesem entfesselten Ringen schnell zu Ende zu führen.
Jede Analye dieses Meisterwerkes läuft Gefahr, den Inhalt nicht ausgeschöpft zu haben. Und in der Tat: der übermäßige Reichtum an harmonischen und melodischen Schätzen, die Atmosphäre der berauschenden Düfte, die Glut der Leidenschaft und die Süße der Liebe, dies alles kann in Worten nicht geschildert werden.
Behutsam geht man an diese Ballade heran, vertieft sich in ihren Inhalt, erkennt die Schönheiten, die darin enthalten sind, bewundert sie und schließlich ... liebt man das Werk, ohne es zu analysieren. Wir können ihr auch nur mit Liebe begegnen, denn sie ist das Geisteskind eines Genies, der selbst von der Urkraft, die in ihm wohnte, sich keine Rechenschaft zu geben vermochte und dem das Schaffen ein Müssen war.

Andante.

Für die Interpretation dieser Ballade kann man kaum feststehende Regeln geben. Der Vortragende muß sie unter seinen Händen formen und erzittern lassen. Er muß in ihren Inhalt eindringen und seine Individualität durch das Vorzutragende sprechen lassen.
Daß das Legatospiel auch hier erforderlich ist, daß die Passagen immer klar zu Gehör gebracht werden müssen, daß man vor Übertreibungen in Zeitmaß und Stärkegraden sich hüten soll, ist selbstverständlich.
Das Pedal muß namentlich bei dem aufwühlenden Schluß mit äußerster Vorsicht gebraucht werden, denn nichts würde das Bild so stören, als ein chaotisches Gedröhn der Töne.

Impromptu, op. 29. As-dur.

Herausgegeben 1838.

Chopin hatte meistens traurige, wehmütige, dramatische musikalische Gedanken, wenn er aber einmal liebenswürdig, zart und einschmeichelnd sein wollte, wie in einigen Nocturnes, Walzern und in dem Impromptu As-dur, so war er in der Stimmungsmalerei des Zarten, Klaren, Duftigen, Sonnigen, Heiteren ein ebenso unerreichter Meister, wie wenn er aus der Tiefe des Herzens klagende, resignierte, flehende und dramatische Melodien schuf.
Das vorliegende Impromptu ist wie ein sonniger, klarer Morgen; das Bächlein rauscht, die Natur atmet Frieden, und ein leichter Wind fächelt die Blätter der Bäume und macht die Ähren sich neigen. Den Mittelsatz bildet eine breite Kantilene in f-moll, sie zieht ruhig und majestätisch an unserem Ohr vorüber, von anmutigen Arabesken verschönt. Dann erklingt der erste Teil, und das Impromptu endet ganz leise verhauchend.

Allegro assai, quasi presto.

Den ersten Teil spiele man möglichst zart, *legato* und *piano,* mit freiem, geschmeidigem Handgelenk in beiden Händen. In Takt 35 nimmt der Mittelsatz seinen Anfang. Das Tempo ist hier etwas langsamer — *sostenuto* — zu nehmen, die Melodie soll man mit großem Ton vortragen, an den Stellen mit Verzierungen empfiehlt es sich, etwas *rubato* zu spielen, damit die Arabesken nicht zu schnell vorüberhuschen. In Takt 83 beginnt der erste Teil von neuem: man spiele ihn wie zu Anfang.
Den Schluß, vom Takte 123 ab, lasse man immer leiser und langsamer werden. Den letzten Akkord halte man nicht zu lange an.

Präludium, op. 28. XX. c-moll.

Herausgegeben 1839.

Trauermarschklänge setzen mit einer furchtbaren Kraft ein, um sich immer weiter zu entfernen und immer leiser an unser Ohr zu dringen. Dieses Präludium ist ergreifend, überwältigend, grandios und übt trotz seiner Kürze auf jedes empfindende Gemüt eine traurige, *niederschmetternde* Wirkung aus.

Largo.

Man nehme es sehr langsam und schlage die Akkorde gleichmäßig in beiden Händen an. *Fortissimo* soll man beginnen und bis zum Schluß immer leiser werden, bis der letzte Akkord *pianissimo* erklingt und so lange ausgehalten wird, bis die Töne sich vollständig verflüchtigen.

Präludium, op. 28, XIX. Es-dur.

Herausgegeben 1839.

Eine heitere Stimmung; die lieblichste Anmut und vornehmste Grazie vereinigen sich in diesem sonnigen, hellen Stück zu einem entzückenden Ganzen. Die ersten Noten der Triolen bilden die Melodie, die echt polnisch volkstümlich klingt. Es ist bezeichnend, wie oft Chopin in seinen Präludien die nationale Saite ertönen läßt.

Vivace.

Legato, und immer *legato*. Das ist wieder die erste und wichtigste Bedingung zum richtigen Vortrag dieses Präludiums.

Beide Hände müssen mit freiem Handgelenk, geschmeidig und zart spielen. Die Melodie trage man mit viel Empfindung, leicht und graziös vor.

Präludium, op. 28. XVIII. f-moll.

Herausgegeben 1839.

Dieses Präludium ähnelt dem Rezitativ im Mittelsatz des *Larghetto* aus dem Konzert op. 21. Hier aber erklingen diese abgebrochenen, erregten, leidenschaftlichen Phrasen noch dramatischer und wahrer, noch düsterer und unheilvoller.
Es ist eine *Skizze*, die in bezug auf Prägnanz des Ausdrucks manches *Bild* in den Schatten stellen dürfte.

Molto allegro.

Obwohl man hier leicht zu einer pathetischen Vortragsweise neigt, spiele man das Präludium dramatisch und rhythmisch. Das *tempo rubato* würde diesem Stück eher schaden als nützen!

Präludium, op. 28. VII. A-dur.

Herausgegeben 1839.

Der Charakter dieser sechzehntaktigen Komposition ist von einer nicht zu übertreffenden Grazie!
Sie ist ländlich, ätherisch, duftig und süß. Eine *versteckte Mazurka* wäre leicht herauszuhören, sobald man das Präludium im schnelleren Tempo mit den üblichen Akzenten des polnischen Nationaltanzes spielen würde. (Was in keinem Falle zu empfehlen ist!)

Andantino.

Es ist ratsam, die Akkorde in beiden Händen mit peinlichster Genauigkeit anzuschlagen. Nichts würde so störend wirken, so dilettantenhaft klingen, wie das Arpeggieren der Akkorde. Im übrigen spiele man es *piano*, *dolce* und im Takt.

Präludium, op. 28. IV. e-moll.

Herausgegeben 1839.

Dieses Präludium sowie das in h-moll wurden nach dem Tode des Meisters bei der Trauerzeremonie in der Madeleine-Kirche zu Paris gespielt. Der Charakter dieser Stücke wird dadurch am besten gekennzeichnet. Wehmütig wie eine Klage ist die Melodie, die sich zu einer machtvollen Steigerung erhebt, um darauf völlig zu verstummen. Nach einer Pause bilden drei langausgehaltene Akkorde den Abschluß.

Largo.

Espressivo und *piano* steht vorgeschrieben, man muß aber jeden Takt mit anderer Tonfülle spielen: Takt 2 stärker, Takt 3 gedämpfter, Takt 4 ganz leise, dann wieder stärker und in Takt 12 etwa *rallentando,* in Takt 13 *à tempo,* Takt 14 und 15 *crescendo,* von Takt 16 *stretto* und *forte* bis zum Takt 18, in dem die Beruhigung eintritt; von Takt 19 bis 25 *rallentando* und *diminuendo.* Es empfiehlt sich die *fermate* auf der Pause lang auszuhalten. Die drei letzten Akkorde spiele man *pianissimo,* mit Benutzung beider Pedale.

Präludium, op. 28. XVII. As-dur.

Herausgegeben 1839.

Mikuli nannte es immer eine *Serenade.* Die begleitenden Akkorde imitieren im Verlauf des Präludiums die Mandoline oder Gitarre und zum Schluß tönt das tiefe *as* elfmal hintereinander, während der Liebesgesang sich immer mehr entfernt. Diese elf Glockenschläge empfahl Mikuli, am Schluß noch durch einen zwölften zu vervollständigen. Es ist ein anmutiges, in reinstem Wohllaut getauchtes Stück, reizvoll und wirksam in der Harmonik.

Allegretto.

Man spiele die Begleitung sehr leicht, mit freiem Handgelenk, nicht *legato,* aber auch nicht *staccato. Die* Melodie „*singe*“ man zart und einschmeichelnd. In den Takten 20 und 22 ist es ratsam, die chromatisch nach oben gehenden Akkorde in der linken Hand etwas hervorzuheben. Von großer Wirkung ist auch die Akzentuierung der drei letzten Akkorde der linken Hand in den Takten 44 und 48. Von Takt 65 an spiele man *pianissimo* und betone nur das tiefe *as* etwas stärker, es muß aber nicht zu stark angeschlagen werden, denn sonst würde es stechend klingen. Die letzten drei Takte nehme man sehr langsam und lasse den letzten Akkord vollständig verklingen.

Nocturne, op. 48. I. c-moll.

Herausgegeben 1841.

Dieses ist vielleicht eines der schönsten, sicher aber das kraftvollste unter den Chopinschen Nocturnes.
Der erste Satz hat einen erzählenden Charakter, ist tief-traurig in der Stimmung und dramatisch im Ausdruck. Der Mittelsatz erklingt choralartig in C-dur. Entfernt vernimmt man einen Chorgesang, dessen Klänge sich uns immer mehr nähern, um zuletzt mit überwältigender Kraft zu ertönen. Nach Beendigung des Mittelsatzes folgt die Wiederholung des ersten Teiles. Es ist dieselbe tief-traurige Stimmung, derselbe dramatische Ausdruck, aber unruhig, erregt, nach Atem ringend. Zum Schluß beruhigt sich alles, und das Nocturne endet mit drei langausgehaltenen c-moll-Akkorden, die in ihrer Todesstimmung von erschütternder Wirkung sind.

Lento.

In den Takten 1 und 5 sind die beiden Noten in der rechten Hand mit großem Ton und *portato* zu spielen, wie ein tiefes Seufzen, wie eine Klage.
Auf das zweite Viertel im Takt 9 gebe man keinen Akzent, beginne ganz leise und steigere erst allmählich den Ton. Der Takt 13 ist *mezzo forte* anzufangen und *piano* zu enden. Im Takt 19 nehme man den Vorschlag (die kleine Note) verhältnismäßig langsam, wie Sechzehntel. Den zweiten Teil (C-dur), der im Takt 25 anfängt, spiele man geheimnisvoll und möglichst leise, die Akkorde gleichzeitig anschlagend. Das im Takt 38 beginnende *crescendo* ist bis Takt 46 fortzuführen. Hier

ist der dramatische und dynamische Höhepunkt des Nocturnes erreicht.
Die Wiederholung des ersten Teiles nehme man unruhig und leidenschaftlich, im Takt 72 forte, bis zum Schluß immer langsamer und leiser werdend.
Die Passage im Takt 75 spiele man verhauchend und poetisch, die letzten drei Akkorde gedämpft und möglichst gleichzeitig anschlagend.

Valse, op. 64. II. cis-moll.

Herausgegeben 1847.

Neben dem Walzer op. 34 II, ist dieser der traurigste im Charakter und der eleganteste in der Ausführung. Der erste Teil ist graziös und doch von einer unnennbar wehmütigen Zeichnung der melodischen Linie, der Nebensatz bringt uns ätherisch duftige Passagen und der Mittelsatz eine herrliche, breite Kantilene von wunderbarer Schönheit! Der Nebensatz kehrt nach dem ersten Teile sowie nach dem Mittelsatz wieder und beschließt auch den Walzer in der vornehmsten Weise.

Tempo giusto.

Man spiele das erste Motiv sehr leicht, mit Empfindung und Grazie. Den Nebensatz nehme man möglichst *legato* und streng rhythmisch. Man hüte sich, das Tempo zu verlangsamen oder zu beschleunigen.

Den Mittelsatz — *più lento* — spiele man mit vollem, rundem Ton. Es empfiehlt sich, die Takte 72, 80 und 84 etwas *rubato* zu nehmen.

Die den Walzer abschließende, letzte Wiederholung des Nebensatzes nehme man äußerst zart und gebrauche nur das linke Pedal!

Valse, op. 69. I. As-dur.

Komponiert 1835. Herausgegeben 1855.

Auf dem Originalmanuskript steht von Chopins Hand geschrieben: „*Pour Mlle. Marie. Dresde. Septembre 1835.*“ Chopin komponierte diesen Walzer für seine Braut Marie Wodzińska, als er vor seiner Abreise nach Paris von ihr Abschied nahm. Die beiden wußten damals nicht, daß sie sich im Leben nie wieder sehen würden.

Als Chopin bereits abgereist war, trug seine Braut das Blättchen Notenpapier, auf dem der Walzer zierlich geschrieben stand — ein kostbares Manuskript —, zu einem Buchbinder, und sie erzählt diese Episode und gibt in einem ihrer Briefe an unseren Meister der Stimmung Ausdruck, die nach seiner Abreise alle ergriff. Ich lasse diesen Brief, übersetzt, fast vollständig hier folgen: „*Sonnabend, als Sie uns verlassen hatten, ging jeder von uns auf und ab, traurig, mit tränenerfüllten Augen durch den Salon, in dem wir Sie vor einigen Minuten noch zu den Unsrigen zählten. Mein Vater kam bald darauf und war betrübt, daß er sich von Ihnen nicht hatte verabschieden können. Die Mutter weinte und erinnerte uns jeden Augenblick an irgendeinen Streich ihres vierten Sohnes Frédéric (wie sie Sie nannte). Und meine Brüder! Felix sah ganz niedergeschlagen aus und Kasimir versuchte uns durch seine Streiche zu belustigen, doch es gelang ihm nicht, denn er selbst hatte das Aussehen eines Bajazzos, in dessen Augen Tränen glänzen. Vater lachte uns aus und versuchte selbst lustig zu sein, er tat es aber, um nicht zu weinen. Um 11 Uhr kam der Gesanglehrer zu uns, doch der Unterricht wollte nicht gehen, wir konnten nicht singen. Sie wurden der Gegenstand unserer Ge-*

spräche. Felix bat mich um den Walzer (das letzte Werk, das wir von Ihnen erhielten). Alle freuten sich, die anderen zu hören, und ich spielen zu dürfen, denn das erinnerte uns an den Bruder, der uns soeben verlassen hatte. Ich trug den Walzer zum Buchbinder, er machte große Augen beim Anblick eines einzigen Bogens, aber er konnte nicht ahnen, wer ihn geschrieben hatte. Niemand aß zu Mittag, alle guckten bei Tisch beständig auf Ihren leeren Platz und nachher auf die „Ecke des Fritzchens". Der Stuhl steht noch immer auf demselben Platz und es wird wahrscheinlich so bleiben, bis wir diese Wohnung verlassen. Abends führte man uns zur Tante, um der Traurigkeit des ersten Abends, an dem Sie nicht zugegen sein konnten, zu entgehen. Vater kam dann auch noch und sagte, daß es ihm unmöglich wäre, wie übrigens uns allen, an diesem Tage zu Hause zu bleiben. Wir empfanden auch eine Erleichterung, als wir den Ort verließen, der uns beständig an den schmerzlichen Verlust erinnerte."
In dieser Komposition hat Chopin in der vornehmsten Weise seinen Schmerz über die Trennung zu erkennen gegeben. Er hat die Form eines Walzers gewählt, um all sein Leid zu klagen und um seiner Liebe in Tönen Ausdruck zu verleihen.

Lento.

Den ersten Teil spiele man mit viel Empfindung und *legato*, manchmal sogar *rubato;* wie in den Takten 11, 15, 27 und 29. Es empfiehlt sich, den Nebensatz etwas schneller im Tempo zu nehmen und mit vielen Schattierungsnuancen auszustatten. Der Mittelsatz soll etwas langsamer, zart und duftig gespielt werden. Die Wiederholung des ersten Teiles nehme man wie am Anfang, nur bedeutend leiser und langsamer.

Walzer, op. 18. Es-dur.

Herausgegeben 1834.

Der erste Walzer, den Chopin geschrieben, trägt die Merkmale seiner Jugend und seines Walzer-Typus, den er in der Folge zu einem ganz persönlichen entwickelt hat. Ein jugendlicher Übermut spricht aus den kecken Einleitungstakten und das erste Motiv bringt uns ein frisches Walzerthema, das mit dem trippelnden, koketten Seitensatz abwechselt. Das dritte Motiv — Des-dur — bietet eine elegante Melodie, die durch die dreimal hintereinander anzuschlagenden *as* glücklich rhythmisiert erscheint. Der dazu gehörige Seitensatz in den Takten 85 bis 98 überrascht durch ein Gewand, das eher einer Mazurka als einem Walzer zusteht. Die nun folgende Des-dur-Stelle, in Terzen und Sexten, Takte 117 bis 132, ist wie ein toller Tanzwirbel, mit zierlichem Hin- und Herüber. Der Zwischensatz in b-moll wirkt eigenartig durch die Vorschläge, und die kurze Episode in Ges-dur schmeichelt wie ein liebliches Geplauder, leicht und beschwingt. Der Schluß, vom Takte 245 an bringt die charakteristischen Vorschläge, die sich im Takte 253 zu wahrer Kraft entwickeln und uns an die Begleitfiguren der Streicher in der *Tannhäuser-Ouvertüre* beim *Pilgerchor* lebhaft erinnern. Den Schluß bilden elegante Passagen in der höchsten Regionen.

Vivo.

Vor allem muß man in diesem Walzer auf das Einhalten des richtigen Walzerzeitmaßes achten. Eine etwas schwerfällige Spielweise könnte den Reiz dieser köstlichen Komposition vernichten. Ich empfehle, den Anfang *forte* (so

wie vorgeschrieben) zu nehmen, ein *diminuendo* bereits vom 2. Takt an eintreten zu lassen und den eigentlichen Walzer (Takt 5) *piano* zu beginnen. Die Begleitung in der linken Hand soll den charakteristischen Walzerrhythmus unterstreichen, darf sich aber nicht aufdrängen. Eine scharfe Rhythmisierung des ersten und dritten Viertels im Takt 85 und des ersten Viertels im Takt 86 ist geboten. Dagegen sind die darauffolgenden zwei Takte sehr geschmeidig und fließend zu nehmen. Das Frage-und-Antwort-Spiel, Takte 117 bis 132, muß man gut kontrastierend spielen, *forte* feurig und *piano* anmutig. Den b-moll-Satz, mit den Vorschlägen, Takte 133 bis 148, befleißige man sich möglichst leicht anzuschlagen, ohne die Hauptnoten zu *stechen,* obwohl sie eine sachte Akzentuierung vertragen. Das hübsche Motiv in Ges-dur — einzige sentimental angehauchte Stelle des Walzers —, Takte 165 bis 180, nehme man etwas langsamer und etwas *rubato.*

In den Takten 239 bis 242 wirken die Akzente auf dem jeweiligen dritten Taktteil sehr eigenartig (wieder Mazurka-Rhythmus?) sind aber nicht zu umgehen. Die nun folgende Steigerung (viermalige Wiederholung in immer größerer Tonstärke der mit Vorschlägen bedachten Noten) soll man *crescendo* und sogar *ritenuto* nehmen, um im Takt 259 wieder im ersten Tempo mit ganzer Kraft einzufallen. Die Takte 287 bis 303 soll man immer leiser und schneller werdend spielen, bis der Es-dur-Akkord ganz ätherisch verklingt. Die letzten drei Takte nehme man *forte,* streng im Takt.

Drei Etüden

Komponiert für die „Methode der Methoden“ von Moscheles und Fétis. Herausgegeben 1840.

In diesen drei wundervollen Kompositionen, die ich nur ungern Etüden nenne, spricht der echteste Chopin zu uns. Sie sind in Stimmung voneinander ganz verschieden, jedoch fühlt man, daß eine innere Verbundenheit dieses Triptychon zusammenhält: die knappe Form, die ziseliert feine Harmonik, die singende, weiche Formung der Melodie und die rhythmische Eigenheit der ersten und dritten Etüde.

Ein glücklicher Stern waltete über diesem Gelegenheitswerk, das in drei Teile zerfallend, wie aus einem Marmorblock gemeißelt erscheint.

Etüde f-moll.

Eine ausnehmend schöne Melodie, die sich in *Tristanschen* Windungen ergeht, zieht durch das ganze Stück. Die Achtelbewegung der Begleitung kontrastiert auf das Glücklichste mit den Triolen des Gesanges. Eine überaus dunkle Färbung des Ganzen gibt der klagenden, sich zur Leidenschaft steigernden und in Ohnmacht vergehenden, melodischen Linie das Gepräge des wehmütig-melancholischen, des sacht-resignierenden.

Andante.

Wieder ist hier eine ausdrucksvolle, nuancenreiche, gebundene Spielweise erforderlich. Die begleitenden Figuren der linken Hand sind äußerst zart zu nehmen und müssen gleichmäßig in der Bewegung bleiben, wenn auch zuweilen, wenn die rechte Hand verlangsamt oder beschleunigt, eine Differenz im Takt erstehen sollte. Das Zeitmaß ist eher ruhig zu nehmen, denn das Hasten würde bei dieser Etüde die Stimmung voll und ganz verderben.

Etüde Des-dur.

Ein eleganter Tanz im Dreivierteltakt. Ist es ein verschleierter Walzer oder ein modernisiertes Menuett? Es ist schwer zu raten, aber was es auch sei: es ist reizend, duftig und anmutig. Der süße Gesang der Oberstimme ist förmlich in Wohllaut getaucht. Die *Staccato-Achtel*, die auch der rechten Hand zufallen, machen, durch die Begleitung der linken Hand verstärkt, den Eindruck, als würden hier Streichinstrumente gezupft. Es war ein überaus glücklicher Einfall, zu der eigenartigen Melodie, diese unbeschwerte, pikante Begleitung zu geben.

Allegretto.

Die Hauptschwierigkeit beim Vortrag dieser Etüde besteht darin, daß man den in die rechte Hand gelegten Gesang und die Begleitung gut auseinander hält. Der Gesang muß gebunden gespielt werden und melodisch erklingen, während die begleitenden Achtelnoten *staccato*, mit dem ersten und zweiten Finger zu nehmen sind. Der rechten Hand ist hier beides zugewiesen: singend und begleitend zu sein. Das Tempo des Stückes darf nicht überstürzt werden; es wäre schade, wenn durch ein zu rasches Spielen die Schönheiten im Melos und namentlich in der Harmonik verloren gingen. Man denke daran, daß bei Chopin die Etüden stets nur bedingt aufzufassen sind. Ich empfehle, in den Takten 17 und 18 eine starke Verlangsamung eintreten zu lassen, um im 19. Takt wieder im Tempo zu spielen.

Etüde As-dur.

Dieses Stück ist ganz Heiterkeit. Die trippelnden Triolen muten wie Vogelgeflatter an. Es ist ein Schütteln und Rütteln in leichter, beschwingter Art. Daß dabei einige Herrlichkeiten in Harmonik zu finden sind, die den Meister seines Faches verraten, will ich nur nebenbei bemerken.

Allegretto.

Ein streng rhythmisches Spiel ist hier schon deshalb geboten, weil die Triolen der rechten mit den Achtelnoten der linken Hand leicht in Konflikt geraten könnten. In den Takten: 9, 11, 13, 16, 18, 19, 21, 23 usw. soll die linke Hand mit leiser Akzentuierung etwas hervortreten. Das Zeitmaß würde ich auch in dieser Etüde nicht überhasten, um den Triolen den melodischen Charakter zu gewahren und sie nicht abgehackt erklingen zu lassen. Chopin hat einen *Legato*-Bogen für die rechte Hand gezogen, was aber undurchführbar erscheint. Es handelt sich sicher *nur* um den allgemeinen Charakter des Stückes, der *legato* — durch eine sinngemäße Benutzung des Pedals — erklingen soll und nicht um einzelne Noten, die hier, weil sie meistens dreimal zu wiederholen sind, im strengen Sinn *legato* nicht gespielt werden können. Vom Pedal mache man einen sparsamen Gebrauch.

Mazurka, op. 24. IV. b-moll.

Komponiert wahrscheinlich vor 1831. Herausgegeben 1835.

Melodisch eine der reizvollsten Mazurkas, zeichnet sie sich durch harmonische Feinheiten echt Chopinscher Art aus, wovon uns der Meister in seinen späteren Werken eine unerschöpfliche Fülle bot.

Der Anfang ist unruhig, leidenschaftlich, der Nebensatz elegant und graziös, in der Unisono-Stelle vor dem Mittelsatz liegt echt polnische Volkstümlichkeit. Der Mittelsatz ist eigenartig; eine viertaktige Melodie wird hintereinander achtmal wiederholt, abwechselnd in *Dur* und in *moll*. Die zu befürchtende Eintönigkeit wird dadurch nicht hervorgerufen, im Gegenteil, der Satz nimmt unser ganzes Interesse gefangen, weil er mit üppigen Harmonien ausgestattet ist. Den Schluß bildet eine traurige Weise, die wir immer leiser und leiser hören, bis die Mazurka schließt, ohne einen Endakkord und ohne die scharfe Rhythmik wieder erlangt zu haben.

Moderato.

Die Bezeichnung Moderato deutet darauf hin, daß das Tempo nicht zu schnell genommen werden darf und wenn es in dieser Komposition ziemlich oft zum Durchbruch der Leidenschaft kommt, so soll das meist durch eindringliche, innige Spielweise geschehen und nicht durch die Beschleunigung des Zeitmaßes! Man spiele das erste Motiv (Takt 1 bis 21) etwas unruhig, den Nebensatz *scherzando*, und das *sotto voce* (b-moll) *legato* und *piano*. Man sei bestrebt, die Kontraste im Mittelsatz möglichst prägnant zu gestalten. Den Schluß spiele man etwas langsamer und *pianissimo*, bis die Melodie vollständig verklingt.

Mazurka, op. 33. II. D-dur.

Herausgegeben 1838.

Diese Komposition ist durchaus originell und entstand wahrscheinlich in einem sonnigen Augenblick. Von Anfang bis zum Schluß heiter und frisch, ist sie voll Lebendigkeit, Übermut und Grazie.

Das erste Motiv tritt in *forte* auf und gleich folgt die Wiederholung desselben in *piano*, dieses lustige Spiel wird fortgesetzt, bis der B-dur-Satz ihm noch kräftigere, bestimmtere Akzente bringt.

Dann folgt eine Überleitung und der erste Satz kehrt wieder. Der Schluß, wie so oft in Chopinschen Mazurkas, verklingt im zartesten *pianissimo* nach einigen bewegten Takten.

Mir ist bei dieser Mazurka immer, als lausche ich dem Streit junger Eheleute; die Frau verlangt eigensinnig die Erfüllung eines Wunsches, der Mann antwortet beruhigend. Schließlich gelingt es ihm seine Frau abzulenken (Mittelsatz B-dur), doch leider nur für kurze Zeit. Trotzig greift sie ihr Thema wieder auf und kommt auf ihren Wunsch um so starrköpfiger zurück. Verzweifelt sucht der Mann sein Heil in der Flucht. Doch hinter ihm her tönt die Stimme seiner Eheliebsten, leiser und leiser werdend, bis er zu weit entfernt ist....

Vivace.

Über die Spielweise dieses Stückes ist nicht viel zu sagen; wenn man die Kontraste von *forte* und *piano* (Takt 1 bis 48) anwendet, wenn man den B-dur-Satz (Takte 49

bis 64) kräftig und bestimmt, die harmonische Überleitung (Takte 65 bis 80) etwas zögernd und leidenschaftlich und den Schluß (vom Takt 129 ab) *diminuendo* vorträgt, so kommt man den Chopinschen Absichten wohl am nächsten.

Mazurka, op. 68. II. a-moll.

Herausgegeben 1835.

Wenn es nicht ein hinkender Beweis wäre, daß diese Mazurka einst eine Bearbeitung erfuhr und ein Paradestück von Konzertsängerinnen vor ungefähr 25 Jahren wurde, so hätte ich ihn angeführt, um diese Komposition, die ganz Gesang ist, zu loben. Diese Gelegenheit erscheint mir jedoch willkommen, um frei heraus meine Meinung zu sagen, daß ich jede Bearbeitung eines Chopinschen Werkes, mag es für Violine, Cello, Gesang oder Orchester sein, ausnahmslos und aufs strengste verwerfe. Unsere Meister haben so viel Schönes für die menschliche Stimme, für Soloinstrumente und für Orchester geschrieben, daß man wahrlich so viel guten Geschmack — und Pietät — haben sollte, um die Musik Chopins in der von ihm geschaffenen Form und für das von ihm gewählte Instrument zu lassen.

Dieses melancholische Musikstück in a-moll ist ein Zwischending von einer Mazurka *zum hören* (do słuchu) und einer solchen *zum tanzen* (do tańca). Die Einfachheit der Melodik und Harmonik ist ein Attribut ihrer Schönheit.

Lento.

Die Tempobezeichnung *lento* gilt nicht nur für das zu nehmende Zeitmaß, sondern auch für den Charakter, in welchem die ganze Komposition genommen werden soll, ausgenommen des strammen Mittelsatzes in A-dur. Sonst gibt sie dem Spielenden keine Probleme zu lösen. Etwas Traurigkeit, viel Poesie, und im Mittelsatz frische Munterkeit — das ist, was zum Vortrag dieser Mazurka im Chopinschen Geist — erforderlich ist.

Polonäse, op. 44. fis-moll.

Herausgegeben 1841.

Neben der Polonäse, op. 53 in As-dur ist sie die mächtigste, ja gewaltigste. Wenn in ihrer Schwesterkomposition in As-dur eine heldenhafte Schar Ritter hoch zu Roß einherreitet und jubelnd den Sieg feiert, so ist die vorliegende in fis-moll wie ein Blatt aus der tragischen Geschichte Polens. Nie hat sich mir so sehr der Vergleich aufgedrängt, daß Chopin beim Komponieren seiner größeren Werke an sein unglückliches Vaterland dachte, wie in dieser Polonäse. Vor allem scheint es der heldenmütige, verzweifelte Kampf seiner Landsleute gewesen zu sein, an dem teilzunehmen ihm das Schicksal versagte, der ihn immer wieder zum Schaffen geradezu riß. In diesem Lichte gesehen, ist die Polonäse fis-moll wie ein kleines aber prägnantes Bild der damaligen polnischen Geschichte: im Anfang ergeht ein Aufruf an das Volk zur Erhebung gegen den Landesfeind (Takte 1 bis 8) gefolgt von Vorbereitungen zum Kampf und wehmütigem Abschied zwischen Kriegern und Daheimbleibenden (Takt 9 bis 83). Takte 84 bis 127 schildern den begeisterten Aufbruch in die Schlacht. Ein Erfolg ist den Helden beschieden und in der kurzen Mazurka, diesem urpolnischen Nationaltanz, erscheint eine Vision des befriedeten Landes; beides: Sieg und Frieden, von Chopin so heiß ersehnt für sein Vaterland. Doch der Feind ist hartherzig, denn der Preis des Kampfes, das blühende Polen, ist verlockend. In unbarmherzigem Überfall wird das Volk von neuem angegriffen. Heldenmütiger Widerstand — verzweifelte Abwehr — alles ist umsonst — der Sieg ist unmöglich, denn der Feind ist in erdrückender

Übermacht. Dumpf verzweifelnd (Takt 314) ergibt sich die tapfere Schar. Bis zu Boden gebeugt und erniedrigt stöhnt das Volk in ohnmächtigem Schmerz und Grimm, und in den Schlußakkorden erklingt eine leise Erinnerung (in der linken Hand) an den verlorenen Kampf und die gescheiterte Hoffnung.

Beim Anhören dieser Polonäse kann man verstehen, daß man Chopin einen *Tonmaler* nennt. Sein Genius hat hier einige Szenen entworfen, die so lebendig vor uns stehen, als ob wir sie miterlebten. Die eingeflochtene Mazurka und der in Schmerz verhauchende Schluß sind etwas ganz Neues, Niedagewesenes. Die Gabe Chopins, neue musikalische Formen zu kreieren, ohne die alten zu sprengen, wird in der fis-moll-Polonäse deutlich zur Anschauung gebracht. Dramatische, ja tragische Szenen in die Formen eines Tanzes zu gießen, war und bleibt Chopin allein vorbehalten. Sein Genie hat die Kraft gehabt, das Ideale über das Formale zu stellen. Deshalb kann man die Frage aufwerfen, ob es irgendeinem Komponisten je geglückt wäre oder vielleicht je glücken wird, Gedanken und Empfindungen von so gewaltigem Ausmaß, wie bei Chopin, in Formen zu zwängen, deren man sich nur bediente und bedient, um tänzerische Evolutionen zu schildern. Ich glaube, das die Antwort einstimmig lauten wird: Nein.

Tempo di polacca.

Je gewaltiger der Inhalt eines Werkes, um so schwerer ist dessen Interpretation, weil das Geistige in einem solchen Falle das Technische vollkommen zurückdrängt. Zum Vortrag der fis-moll-Polonäse muß man mit dem vollständigen Rüstzeug des Pianisten gewappnet sein.

Sie stellt große Anforderungen an die Oktaventechnik und an die physische Kraft.

Ein unbeugsam strammer Rhythmus muß von Anfang an hier walten. Das Tempo darf nicht zu schnell genommen werden, denn man muß es im Laufe des Stückes streng durchhalten. Auch der berühmte Pferderitt (Takte 83 bis 127) durch eine achttaktige fanfarenartige *fortissimo-Stelle* unterbrochen, darf im Tempo nicht nachlassen. Durch ein starkes Verlangsamen im Takt 126 gelangen wir zur Mazurka, die *piano* (Chopin schreibt *sotto voce* vor) gespielt werden soll. Es ist angebracht, in diesem Satz viel zu nuancieren, manchmal sogar das *rubato* anzuwenden, wie bei anderen *singenden Mazurkas*, ganz der Polonäsen-Stimmung vergessend. Die Rückkehr der Polonäse spiele man wieder mit fest gespanntem Handgelenk, straffem Rhythmus und mache vom Takt 311 ein *accellerando* bis zum Takt 314. Diesen letzteren nehme man schon merklich langsamer, zögere immer mehr und verhauche bis zum letzten Takt, wo das in beiden Händen aufgegriffene *fis* wie ein Aufschrei erklingen und lange ausgehalten werden soll.

FÜNFTES PROGRAMM

Sonate, op. 58. h-moll.

Nocturne, op. 9. II. Es-dur (mit authentischen Verzierungen von F. Chopin, herausgegeben von K. Mikuli).

Zwei Mazurkas:

1. Op. 30. IV. cis-moll.
2. Op. 50. II. As-dur.

Vier Präludien:

1. Op. 28. VI. h-moll.
1. Op. 28. III. G-dur.
3. Op. 28. VIII. fis-moll.
4. Op. 28. IX. E-dur.

Zwei Walzer:

1. Op. 34. II. a-moll.
2. Op. 70. I. Ges-dur.

Vier Etüden:

1. Op. 10. IV. cis-moll.
2. Op. 10. VII. C-dur.
3. Op. 25. VII. cis-moll.
4. Op. 25. IX. Ges-dur.

Ballade, op. 23. g-moll.

Sonate, op. 58. h-moll.

Komponiert 1844. Herausgegeben 1845.

Diese Sonate verdient, wie Leichtentritt treffend bemerkt, *„unter den groß angelegten Werken Chopins an erster Stelle genannt zu werden"*.

Sie bedarf mehr als jedes andere Werk des Meisters eines genauen Studiums, denn nur durch das liebevolle Eindringen in jede Phrase, in jedes kleinste Detail offenbart sich uns die ganze Pracht dieser wundervollen Komposition. Je mehr wir diese Sonate hören, desto mehr Schönheiten entdecken wir in ihr. Gleich der erste Satz enthält eine Fülle der reizvollsten Melodien, die sich fast überstürzen, eine schöner als die andere! Es ist merkwürdig, daß selbst Chopin-Kenner, wie sein Biograph Niecks, die Größe dieser Tondichtung nicht erfaßt haben! Wenn Niecks z. B. den Durchführungssatz eine *„trostlose Wüstenei"* nennt, so muß ich ihn bedauern und kann nur sagen, daß er dies Werk nicht verstand!

Für mich steht diese Sonate höher als die in b-moll. Sie ist reifer und inhaltsreicher, ruhiger und machtvoller. Der erste Satz ist majestätisch und poetisch, der zweite geheimnisvoll, der dritte romantisch und der letzte dämonisch! Es ist, als ob in diesem Werke alle Stimmungen vorhanden wären, die je auf ein Menschengemüt gewirkt haben.

Erster Satz: Allegro maestoso.

Der erste Satz beginnt mit majestätischen Akkorden und soll ziemlich stark, mit Ruhe und doch dramatisch gespielt werden. Das *forte* jedoch darf man hier nicht zu stark betonen, im Gegenteil, eine gewisse Dämpfung gibt den einleitenden Akkorden einen orgelartigen Klang, der

für den Anfang dieses Stückes von großer Wirkung ist. Also man mache keine wuchtige Akkordenfolge!

Im Takt 17 (B-dur) nehme man die Oktaven *legato*, in den Takten 23, 25 und 27 die *Imitationen* recht deutlich und immer *mezzo forte* beginnend und *piano* ausklingend.

Takt 31 sowie die folgenden kommen unruhig und *crescendo* bis zum Takt 37, in dem die Beruhigung und damit das kaum merkliche *ritenuto* eintritt. Im Takt 41 nimmt das D-dur-Motiv (eine der schönsten, wenn nicht überhaupt die schönste Kantilene, die Chopin erdacht hat) ihren Anfang. Die Begleitung ist *legato* und ruhig zu spielen, die Melodie muß man „*singen*", mit innigster Empfindung, süß, verträumt und groß.

Diese herrliche, klare Melodie erfordert keine besondere Steigerung der Tonfülle; ein größeres *crescendo* ist nur im Takt 53 vorhanden, endet aber schon im Takt 54. Wie ein zweiter Teil dieser Kantilene sind die Takte 56 bis 60 aufzufassen, wenn möglich noch zarter und duftiger zu spielen, um im Takt 61 mit großer Leidenschaftlichkeit und Kraft den Kontrast zu bilden. Die darauffolgende Stelle spiele man etwas langsamer, damit die Passagen melodiös erklingen, nicht etwa wie eine Etüde; ein fast unmerkliches *rubato* würde dieser Stelle (Takt 66 bis 70) einen großen Reiz verleihen. Es ist selbstverständlich, daß der Rhythmus darunter nicht zu leiden braucht.

Das weitere Motiv in D-dur (vom Takt 76 an) spiele man sehr graziös, etwas zögernd, wobei man die obere Melodie betonen muß.

Den Durchführungssatz (Takt 91 bis 147) bildet hauptsächlich das erste Akkordenmotiv, sowie der zweite Teil

der Kantilene; mit vielen harmonischen Feinheiten ausgestattet. Diese beiden Motive soll man des Kontrastes wegen durch entsprechende Vortragsweise scharf voneinander trennen. Das erste nehme man nicht, wie im Anfang, orgelklangähnlich, sondern stark akzentuiert und wuchtig, während das zweite, das jetzt in Des-dur und Es-dur auftritt, lieblich, verträumt und poetisch zu spielen ist.

Im allgemeinen interpretiere man diesen Durchführungssatz streng im Tempo: ohne *rallentandi* und ohne *accellerandi*. Im Takt 148 erklingt wieder der zauberische Gesang der Kantilene, jetzt in H-dur. Bei dieser Wiederholung empfiehlt es sich, mit größerem Ton zu spielen.

Das Darauffolgende hat man wie in der ersten Wiederholung zu nehmen, die letzten acht Takte möglichst *legato* und *crescendo*, den letzten Akkord halte man lange aus.

Zweiter Satz: Scherzo, Molto vivace.

Obgleich das Tempo mit „*Molto vivace*" bezeichnet ist, wird man gut tun, es nicht zu überhasten, weil die Passagen dadurch an ihrer melodischen Schönheit einbüßen würden. Diese Passagen sind möglichst *legato* und leicht zu spielen und mit vielen Nuancen auszustatten. Die Tonstärke muß fast mit jedem Takte wechseln; so ist ein *crescendo* in Takt 1, 3 und 5, ein *diminuendo* in Takt 2, 4 und 6 usw. zu machen, und vom Takt 50 ab ein stetes *crescendo* bis zum mächtigsten *fortissimo*. In den Takten 58 und 59 nehme man das dreimal wiederholte *es* langsamer, um den Eintritt des gleich darauffolgenden Mittelsatzes des Scherzos vorzubereiten.

Der Mittelsatz (H-dur) trägt einen religiösen Charakter, die synkopierten Noten geben dem Ganzen einen verschleiert-träumerischen, geheimnisvollen Anstrich.

Der Vortragende muß hier besonders auf den Rhythmus achten und das melodische Element hervorheben, ohne jedoch der Melodie einen anderen Charakter als den eines Gebetes zu verleihen. In diesem ruhigen Stück ertönt in den Takten 93, 94 und 101, 102 die schon erwähnte dreimal zu wiederholende Note, diesmal *ais* und *cis*. Man spiele sie bei jeder Wiederholung wie Trompetenstöße. Im Takt 157 kehrt der erste Satz wieder (Es-dur) und das Scherzo schließt mit dem dreimal wiederholten *es!* Die Spielweise der Wiederholung ist dieselbe, wie die des Anfangs.

Dritter Satz: Largo.

Mit mächtigen Oktaven beginnt diese „*Romanze*", im zweiten Takte aber besänftigt sich der Klang und im dritten (eine herrliche Modulation C-dur-H-dur) schwelgen wir bereits in den süßesten Harmonien. Das erste Motiv ist mit großem Ton vorzutragen, die Begleitung jedoch möglichst leise und unauffallend, damit die Sechzehntel nicht zu schroff wirken. Im Takt 17 gesellt sich zu diesem Motiv noch eine höchst reizvolle zweite Melodie; es ist nun ein Zwiegesang, lieblich und süß, und muß dementsprechend gespielt werden. Im Takt 20 beginnen die für diesen Teil so charakteristischen Modulationen und im Takt 29 der Mittelsatz des „*Largo*" (E-dur). Es ist eine der poesiereichsten Eingebungen des Meisters. In der rechten Hand spiele man die ruhig dahinfließenden Triolen *legato,* ohne jeden Akzent. Die 1., 2. 4. und 5. Note (H. Gis. E. H.) im Takt 29 bleiben

liegen, und das erzeugt schon die nötige Betonung. Man hüte sich aber vor einer Akzentuierung durch ein stärkeres Anschlagen der Tasten. Das Tempo ist etwas fließender zu nehmen, als am Anfang. In der linken Hand ist die Melodie mit großem Ton zu „*singen*": bei jedesmaliger Wiederholung der Melodie anders: das erste Mal leise, das zweite Mal stark und das dritte Mal zart! Starke Akzentuierung der Melodie in der linken Hand ist nur im Takt 59 angebracht. Takt 90 bringt uns wieder die interessanten Modulationen, die sich bis zum Takt 98 (bis zur Wiederholung des *Largo*) hinziehen. Takte 95, 96, 97, 98 spiele man zögernd und nehme ein langsameres Tempo, um dem Hörer die ganze Pracht dieser harmonischen Folge recht deutlich klarzulegen. Vor dem Anfang des ersten Motivs macht sich eine längere Pause sehr gut, die jedoch nicht übertrieben werden darf. Bei der Wiederholung spiele man das Motiv, wie am Anfang, die Begleitung (die hier eine andere ist) muß zart und *legato* zu Gehör gebracht werden, die letzten acht Takte vor dem Schluß mit großer Empfindung und im Takte 115 *rubato* bei der Ausführung der Septimole. Der letzte Akkord ist sehr lange auszuhalten und verklingen zu lassen.

Vierter Satz: Presto ma non tanto.

Der letzte Satz ist ein gewaltiges, von wilder Leidenschaft erfülltes Kunstwerk. Die einleitenden acht Takte sind wie das Präludieren vor dem Beginn des Vortrags. Im Takte 9 (*agitato*) beginnt der Satz *piano*, wie ein im Anzug begriffenes Gewitter. Man nehme es nicht zu schnell, um sich für die kommende, mächtige Steigerung vorzubereiten. Die Melodie muß man betonen, aber nicht

stechen, und die Begleitung *legato* spielen. Im Takt 28 erklingt das erste Motiv im *forte* und findet seinen dynamischen Höhepunkt im Takte 44. Vom Takt 52 (H-dur) an beginnt das zweite Motiv, rhythmisch bestimmt, durch die von obenher gleitenden Skalen noch effektvoller gestaltet. Man spiele es *legato* und ruhig, mit großem Ton. Im Takt 76 nehmen wundervolle Passagen ihren Anfang, man spiele sie klar, durchsichtig und lasse sie immer stärker werden, bis man wieder beim ersten Motiv Takt 100 (jetzt in e-moll) anlangt. Es ist *forte* und *agitato* zu nehmen. Das Zusammengehen der Triolen in der rechten und Quartiolen in der linken Hand sorgt schon für die nötige Unruhe. Die Wiederholung des zweiten Motives (jetzt in Es-dur) spiele man etwas kräftiger und schneller als das erste Mal. Die Takte 183 bis 190 sind wie das Heulen des Windes aufzufassen. Die Takte 183 und 184 gebe man *pianissimo*, Takte 185 und 186 mit einem imposanten *crescendo* und dann kehre man zum *pianissimo* zurück. Im Takt 207 erklingt das erste Motiv in der Grundtonart; die Begleitung bilden hier nicht die langsamen Triolen der ersten oder die unruhigen Quartiolen der zweiten Wiederholung, sondern dröhnende Sextiolen. Das Motiv muß *forte*, stark akzentuiert, jede Note für sich zum Vortrag gebracht werden. Nun beginnt das *crescendo*, das seinen Höhepunkt im Takte 254 (H-dur) erreicht. Von dieser Stelle ab ist das Tempo zu beschleunigen, man treibe bis Takt 273; die Takte 274 bis 282 erklingen wieder ruhiger. Die Akkordenmelodie (H-dur) in der linken Hand ist *marcatissimo*, wie Siegesfanfaren, zu nehmen, die letzten fünf Takte *fortissimo*. Den letzten Akkord halte man nicht zu lange aus.

Nocturne, op. 9. II. Es-dur.

(Mit authentischen Verzierungen von F. Chopin, herausgegeben von Karol Mikuli.)
Komponiert vor 1831. Herausgegeben 1833.

Dieses Nocturne ist fast zu oft gespielt worden, deshalb hat sich die gänzlich unberechtigte Ansicht eingebürgert, daß es abgespielt sei. Wenn man aber das Stück ohne Ziererei und ohne falsche Sentimentalität vorgetragen hört, so übt es stets von neuem seine Wirkung aus. Die Melodie, wenn auch einfach, ist schön und die Verzierungen verleihen dem Ganzen eine erfrischende Abwechslung.
Chopin liebte es, wenn er selbst spielte, an einigen Stellen seiner Werke Verzierungen anzubringen. Mikuli erzählte mir, daß er es mit besonderer Vorliebe in den Mazurkas tat.
Zu diesem Nocturne hat der Komponist einige solcher Verzierungen geschaffen und Mikuli gebührt der Dank für die Herausgabe derselben.

Andante.

Die Melodie ist mit vollem, rundem Ton stets *legato*, wie gesungen zu spielen. Die Begleitung nehme man sehr zart und streng im Takt. An den Stellen, an denen die Verzierungen vorkommen (es ist ratsam, dieselben nicht zu überhasten), muß die linke der rechten Hand folgen. In den Takten 30 und 31 spiele man *forte*, leidenschaftlich und *rubato* und lasse in Takt 32 ein *diminuendo* eintreten. Man nehme also das *ces* nicht zu stark und die letzten zwei Takte sehr ruhig und leise.

Mazurka, op. 30, IV. cis-moll.
Herausgegeben 1837.

Diese Mazurka ist eine der umfangreichsten, schönsten und tiefsten. Sie ist reich an harmonischen Feinheiten und vollkommen in der Form. Die Stimmung ist durchweg eine düstere, dafür wirken aber heitere Lichtblicke um so mehr. Das erste Motiv (in Terzen) ist charakteristisch für polnische Nationalmusik, — empfindungsreich und innig.
Der Mittelsatz bringt eine große Steigerung, kraftvoll und bestimmt. Am Schluß hören wir den berühmten *Quintengang* und die Mazurka endet mit einem tieftraurigen Klageruf.

Allegretto.

Dem Charakter des Stückes entsprechend muß das erste Motiv *sotto voce*, mit großer Empfindung und in den Takten 10, 11 und 12 fast leidenschaftlich zu Gehör gebracht werden.
Von Takt 33 bis 65 spiele man recht feurig und lustig im Ausdruck, die Steigerung, die im Takt 61 ihren Anfang nimmt und sich bis zum Takt 96 hinzieht, *forte* und etwas lebhafter im Tempo. Die Wiederholung des ersten Motives nehme man wie zu Anfang. Vom Takte 124 an beschleunige man zuerst und verlangsame bis zum Schluß. Die letzten drei Takte werden ganz langsam und leise genommen.

Mazurka, op. 50. II. As-dur.
Herausgegeben 1842.

Dies ist eine der späteren Mazurkas des Meisters, vornehm und elegant im Charakter wie kaum eine zweite! Chopin zeigt hier nicht eine Szene des Volkslebens, wie in vielen Werken dieser Gattung, sondern er führt uns in einen Salon, wo die Musik nur gedämpft erklingt, — die Gespräche nur leise geführt werden. Das erste Motiv ist so einfach, so schön und so herzlich, daß ich diese Mazurka als eine der schönsten bezeichnen möchte. Es ist wahr, daß man bei Chopin interessantere Harmonik gehört und vollendetere Ausführung gesehen hat, doch wohl selten eine innigere Melodie!
Der Mittelsatz in Des-dur, rhythmisch bestimmt, sorgt für die nötige Abwechslung, die jedoch nicht zu sehr von dem ersten Teil der Mazurka absticht.

Allegretto.

Das erste Motiv, das in Takt 9 angeht, ist mit vollem Ton, aber *piano* vorzutragen. In den Takten 58 und 59 empfiehlt es sich, ein kaum merkliches *rallentando* eintreten zu lassen. Den Mittelsatz (von Takt 60 ab) nehme man recht rhythmisch, in jedem Takt das dritte Viertel etwas betonend. Die Wiederholung des ersten Satzes spiele man wie im Anfang.

Präludium, op. 28. VI. h-moll.

Herausgegeben 1839.

Wie ich beim Präludium, op. 28, IV bereits erwähnt habe, wurde auch dieses Stück in der Madeleine-Kirche bei der Trauerzeremonie zu Chopins Tode am 30. Oktober 1849 durch Léfébury-Wely zum Vortrag gebracht. Eine Kantilene von wunderbarer Schönheit zieht sich durch das ganze Präludium. Diese Melodie ist eine der tiefsten, gefühlsreichsten und schönsten der gesamten Klavierliteratur. Die eintönige Begleitung erinnert an die Etüde, op. 25. VII.

Assai lento.

Es empfiehlt sich, dieses Präludium *sotto voce* (so wie vorgeschrieben), zu spielen. Die Melodie muß hervorgehoben werden, soll aber verschleiert, geheimnisvoll und nicht hell erklingen. Die begleitenden Achtel in der rechten Hand betone man immer auf dem ersten, zweiten und dritten Taktteil. Den Schluß spiele man so leise wie möglich.

Präludium, op. 28. III. G-dur.

Herausgegeben 1839.

Lieblich, anmutig und heiter ist diese Skizze. Die Begleitung fließt ruhig und murmelnd dahin, die Melodie erklingt fröhlich und keck.

Vivace.

Man sei bestrebt, die Passagen in der linken Hand möglichst zart und *legato* zu spielen und in jedem Takte *crescendo* und *diminuendo* zu machen. Die Melodie muß leicht und einschmeichelnd vorgetragen werden.

Präludium, op. 28. VIII. fis-moll.

Herausgegeben 1839.

Die melodische Linie dieses Präludiums ist von ausgesprochen polnisch-nationaler Färbung, und der Schluß bringt sogar volkstümliche, ländliche Töne.

Passagen umrauschen die Melodie wie ein Gewittersturm und verleihen der Komposition dadurch eine eigenartige Stimmung.

Molto agitato.

Dieses Präludium muß mit ungemein vielen Schattierungsnuancen vorgetragen werden. Die Melodie spiele man mit viel Empfindung und hebe sie gut hervor, hüte sich aber vor Sentimentalität. Beide Hände müssen möglichst *legato* spielen. Von Takt 25 an bis zum Schluß interpretiere man alles sehr zart und *piano*, die letzten zwei Takte außerdem sehr langsam.

Präludium, op. 28. IX. E-dur.

Herausgegeben 1839.

Es ist ein mächtiger Hymnus, ein vor Beginn der Schlacht aus tausenden von Männerkehlen hervorquellendes Gebet zur Jungfrau Maria. In seiner überwältigenden Größe steht es wohl einzig da.

Largo.

Das Tempo nehme man sehr langsam, wobei man die Melodie sowohl in der rechten als auch in der linken Hand gut hervorhebe. Man spiele streng rhythmisch, in den Takten 11 und 12 *ritenuto* bis zum Schluß und den letzten Akkord muß man lange aushalten und verklingen lassen.

Valse, op. 34. II. a-moll.

Herausgegeben 1838.

Wie Niecks berichtet, hat Stephen Heller ihm erzählt, daß Chopin diesen Walzer als seinen „*Liebling*“ bezeichnet habe. Es ist an und für sich verständlich, warum dem Komponisten gerade dieser Walzer so lieb war: das Melancholische an diesem Werk ist ein treues Abbild seiner Seelenstimmung. Das erste Motiv setzt sich aus ganz kurzen musikalischen Gebilden zusammen, als ob der Atem zu einer längeren Phrase nicht ausreichte. Es ist dabei innig empfunden und elegant im Ausdruck. Dann wird die Stimmung etwas heiterer, doch das Lächeln ist auch hier traurig, und es kommt im ganzen Stück nicht zum richtigen Durchbruch der Freude. Die Quinten im Baß, die zu Anfang und zum Schluß auftreten, verdüstern noch das Bild.
Der Walzer gleicht einer wehmütigen Erzählung und ist einer der schönsten, poesiereichsten der Chopinschen Muse.

Lento.

Den Anfang soll man leise spielen, wie eine aus der Ferne kommende Musik. Das erste Motiv, das im Takt 16 anhebt, nehme man *piano*, mit viel Empfindung, wie Seufzen und Klagen. Der Nebensatz in C-dur (Takte 37 bis 53) soll etwas frischer im Ausdruck und die schöne Kantilene (Takte 53 bis 69) mit großem Ton vorgetragen werden. In den Takten 69 bis 84 kommt dieselbe Kantilene wieder, aber nicht, wie das erste Mal in A-dur, sondern in a-moll. Der plötzliche Wechsel von *dur* und *moll* verleiht dieser Melodie einen ganz eigenartigen Reiz. Die *moll*-Wiederholung spiele man ebenfalls viel gedämpfter im Ton. In den Takten 170 bis 189 spielt sich eine kleine Epiode, in der linken Hand beginnend, ab. Es ist vielleicht die schönste Stelle des ganzen Walzers; man spiele sie mit viel Zartheit, Poesie und Gefühl.
Den Schluß wie den Anfang nehme man leise und diesmal auch *rallentando.*

Valse, op. 70. I. Ges-dur.

Komponiert 1836. Herausgegeben erst 1855.

Diese anmutige Komposition ist durchaus originell, keck und voll von heiterem Übermut, es klingt aber überall eine melancholische Saite mit, und diese Paarung von Lust und Schmerz verleiht dem Walzer eine aristokratische Eleganz! Der Mittelsatz (Ges-dur) klingt wie ein zarter Vorwurf, wie eine kleine Eifersuchtsszene im Ballsaal; doch bald sind die Wolken verscheucht und die Wiederholung des ersten Motivs bringt Versöhnung, Glück und Freude.

Molto vivace.

Die Bezeichnung *forte* am Anfang ist falsch; man spiele den ganzen ersten Teil, ja den ganzen Walzer *piano!* Man muß ihn mit ungemein vielen Schattierungsnuancen ausstatten, doch nie das *forte* gebrauchen. Den ersten Teil, vom Takt 1 bis 32 nehme man sehr leicht, graziös, mit freiem Handgelenk, und im Takt 32 bringe man ein merkliches *ritenuto* an. Im Takt 33 beginnt der zweite Teil — *Meno mosso* —, er ist mit innigster Empfindung, leise und zart bis zum Takt 40 vorzutragen. Die Takte 41 bis 48 sind etwas stärker, die Takte 48 bis 52 mit noch größerem Ton, doch vom Takt 53 an wieder zart und leise zu spielen. Im Takt 73 erklingt zum letzten Mal das erste Motiv des zweiten Teiles. Diesmal ist es von großer Wirkung, es ist nicht nur *pianissimo,* sondern auch bedeutend langsamer zu nehmen. Für die Wiederholung des ersten Motivs des ersten Teiles gilt dasselbe, was zu Anfang gesagt worden ist.

Etüde, op. 10. IV. cis-moll.

Herausgegeben 1833.

Diese Etüde zeichnet sich durch eigenartige Harmonik sowie durch einen leidenschaftlichen Schwung aus. Die Passagen, die bald von der rechten, bald von der linken Hand ausgeführt werden, sind dem Heulen des Windes vergleichbar. Sie beginnen *piano* und enden *forte.* Der technische Zweck dieser Etüde ist die Ausbildung der Biegsamkeit des Handgelenkes, die bei dem Vortrag Chopinscher Werke von großer Wichtigkeit ist, denn weit auseinander liegende Töne vermag man nur dann *legato* zu spielen, wenn das Handgelenk möglichst biegsam und geschmeidig ist, und das *Legatospiel* ist — wie schon erwähnt — eine der ersten Bedingungen zum Vortrag Chopinscher Werke.

Presto.

Von großer Wichtigkeit sind die Akzente im Takt 7 auf dem zweiten und vierten Viertel, die man stark betone. In den Takten 13, 14, 15 und 17 soll man jeden Takt *piano* beginnen und ein *mächtiges crescendo* entfalten und in den Takten 16 und 20 das letzte Viertel in der rechten und im Takt 22 das letzte Viertel in der linken Hand stark akzentuieren. In den Takten 33 und 34 nehme man die wild-leidenschaftliche Melodie stürmisch. Dasselbe gilt für die Takte 37 und 38.

Vom Takt 41 an nehme man etwas *accellerando* bis Takt 47, von wo man wieder *à tempo* spielen soll. Im Takt 62 die Achtel in der linken Hand sind *fortissimo* und *portato,* aber nicht staccato zu geben.

Im Takt 70 erreicht die Etüde ihren dramatischen Höhepunkt; von dieser Stelle an bis zum Schluß spiele man immer *fortissimo* und treibend. Das letzte *cis* soll nicht übermäßig lang ausgehalten werden. Vom Pedal mache man in diesem Stück einen sparsamen Gebrauch, damit die Töne kristallklar zu Gehör gebracht werden.

Etüde, op. 10. VII. C-dur.

Komponiert zwischen 1828 und 1833.
Herausgegeben 1833.

Diese, der Technik geweihte Studie, mutet wie eine *Toccata* oder sogar wie ein *Perpetuum mobile* an. Die im ersten Takt angeschlagene Sechzehntel-Bewegung, die abwechselnd eine Terze mit einer Sexte bringt, zieht sich durch das ganze Stück hin. Wie bei Chopin nur selbstverständlich, kommt aber eine monotone Stimmung trotzdem nicht auf, weil in der linken Hand eine den harmonischen Schiebungen der Rechten entsprechende Melodie sich hinzieht, die dem Ganzen ein sicheres Fundament gibt und stellenweise ganz entzückende Klangeffekte hervorzaubert.

Vivace.

Man spiele die ganze Etüde möglichst *legato*, und zwar ebenso in der rechten wie in der linken Hand. Eine reiche Schattierung ist hier vonnöten, die sich sogar zu Ansätzen einer gesangartigen Linie in den Takten 29 bis 37 aufschwingt. Diese kurze Melodie ist leicht durch Liegenlassen der Finger auf den in Betracht kommenden Tasten hervorzubringen. In der linken Hand hüte man sich, die in den Noten aufgezeichneten Akzente auf das *as* (Takte 1, 2, 5, 6 usw.) allzu wörtlich zu nehmen, das heißt, des Guten zu viel zu tun. Nichts wäre stümperhafter. Also: lieber keinen Akzent geben! Durch das Aushalten dieser Note gewinnt sie sowieso an der nötigen Bedeutung und erfüllt restlos ihren Zweck.

Etüde, op. 25. VII. cis-moll.

Herausgegeben 1837.

Es ist ein Trauern über das entschwundene Glück, eine Elegie, mit zarten, natürlichen, zum Herzen gehenden Tönen! Die Melodie klagt resigniert, und nur an einzelnen Stellen bemerken wir eine Aufhellung der Stimmung; dies ist aber auch dann nicht die Freude, nicht das Glück, sondern stille, süße Tränen der Erinnerung. Es ist wohl die einzige Etüde Chopins, in der das technische Element durch das melodische vollständig in den Hintergrund gedrängt wird. Es ist mehr eine Improvisation wie eine Etüde. Die führende Melodie hat die linke Hand. In der rechten Hand liegen die Antworten auf die Fragen der linken.

Lento.

Man beginnt wie präludierend, mit großem Ton und inniger Empfindung. Es empfiehlt sich, das Stück rhythmisch zu spielen und vom *tempo rubato* keinen Gebrauch zu machen; das *ritenuto* tritt nur viermal, und zwar in den Takten 26 bis 27, dann 44 und am Schluß auf.

Das gleichmäßige Anschlagen der begleitenden Figur in der rechten Hand gibt den Charakter des Elegischen am besten wieder.

Von Takt 20 bis 28 ist eine große Steigerung bis zum *fortissimo* zu machen, in Takt 28 aber schon *pianissimo* und äußerst zart zu spielen. Die im Takte 36 befindliche Fermate soll nicht übertrieben ausgehalten werden. Die Wiederholung des ersten Motivs (Takt 45) spiele man *mezza voce*, und von Takt 60 an immer leiser und langsamer. Die Schlußakkorde sind lang auszuhalten.

Etüde, op. 25. IX. Ges-dur.

Herausgegeben 1837.

Dieses kurze Stück in Ges-dur ist graziös und einschmeichelnd. Die Melodie ist von prickelndem Reiz, die Harmonien sind frisch und neckisch.

Assai allegro.

Man spiele die ersten drei Noten in jedem Taktteil *legato*, die vierte *portato*. Der vorgeschriebene Akzent auf den ersten Noten des ersten und zweiten Taktteils darf nicht zu stark betont werden. Überhaupt gewinnt diese Etüde bei einer leichten, ungezwungenen Spielweise. Der Anfang sei *piano*, im Takt 9 beginnt das zweite Motiv und muß etwas prägnanter zum Vortrag gebracht werden; vor dem Takt 11 ist eine ganz kurze, kaum merkliche Luftpause äußerst wirkungsvoll. Im Takt 25 wiederholt sich das erste Motiv, aber jetzt *forte*. Vom Takt 29 an spiele man *crescendo* und *ritenuto* bis zum dynamischen Höhepunkt der Etüde (Takt 33) und von dieser Stelle an streng rhythmisch bis zum Schluß.

Vom Takt 37 bis 40 nehme man *piano*, dann bis zum Schluß *pianissimo*.

Ballade, op. 23. g-moll.

Entstanden in München oder in Wien, also wahrscheinlich vor 1831, herausgegeben im Juni 1836.

Chopin wurde durch die Balladen von Mickiewicz und Słowacki angeregt, uns in Tönen Sagen aus alten, vergangenen Zeiten zu verkünden. Seine Balladen sind fast Programmusik, die er, obwohl nicht nach einem bestimmten, mit allen Details der inneren und äußeren Vorgänge ausgestatteten Plan, so doch im ausgesprochenen Charakter des Erzählenden, Balladenhaften komponiert hat. Unter den vier Balladen, die Chopin geschaffen, ist die erste in g-moll die leidenschaftlichste. Sie ist ein Jugendwerk des Meisters und zeigt uns auch das Ungestüme, Vorwärtsdrängende und Siegesgewisse der Jugend. Man denke bloß an das Motiv in A-dur.

Die Seele des Komponisten war von inneren Kämpfen noch verschont, er erzählt uns also nicht *seine* Erlebnisse, sondern die seines Vaterlandes, und erhebt sich in dieser Erzählung zu tragischer Größe und bewunderungswürdiger Wahrheit des Ausdrucks. Neitzel schließt seine Analyse dieser Ballade mit folgenden Worten, die sie ausgezeichnet charakterisieren: „*War es Polens alte Herrlichkeit, die in dieser Vision an dem Schöpfer vorüberschwebte? Dann bildet diese Ballade wohl einen Klagegesang um Polens Herrlichkeit und ihr Titel würde lauten: Finis poloniae.*“

Largo.

Die ersten drei Takte sind, *forte* beginnend, gewichtig zu spielen, die Takte 4, 5 6 und 7 dagegen *piano*, zart und mit viel Empfindung.

Moderato.

Das erste Motiv nehme man im erzählenden Ton, innig, die begleitenden Akkorde kurz und leise, wie *pizzicato* auf Streichinstrumenten. Alles sei rhythmisch bis Takt 31, wo ein kleines *ritardando* eintreten muß, und das in den Takten 32, 33, 34 und 35 fortdauert. Von *à tempo* (Takt 36) ab werde man etwas schneller; in der linken Hand betone man das zweite und fünfte Viertel. Vom Takt 40 an *agitato*, neben den zu betonenden zweiten und fünften Vierteln in der linken Hand treten hier äußerst wichtige Akzente in der rechten auf, und zwar auch auf den zweiten und fünften Vierteln! Nun beginnt eine vierundzwanzigtaktige Episode von stürmischen Passagen, die sich allmählich beruhigen, bis das „*Signal*“ (Takt 64) ertönt, das sich dann in den Takten 65, 66 und 67 wiederholt und zugleich die Überleitung zum zweiten Motiv bildet. Diese Kantilene, ein herrliches Liebesmotiv von unaussprechlichem Sehnen, soll *sotto voce*, möglichst *legato* (beide Hände) mit innigster Empfindung gespielt werden, die *crescendi* brauchen das vorgeschriebene *sotto voce*, das Verschleierte des Tones, nicht zu überschreiten.

Im Takt 81 ist ein unbedeutendes *rallentando* angebracht. Mit Takt 82 beginnt ein harfenähnliches Tongebilde von berückendem Reiz; dieses muß äußerst zart, duftig und einschmeichelnd zum Vortrag kommen. In den Takten 85 und 89 soll man die letzten drei Noten etwas betonen! Von Takt 90 bis 94 mache man ein größeres *rallentando*. Im à tempo (Takt 94) kehrt das erste erzählende Motiv wieder, diesmal in a-moll. Die Spielweise sei, wie die des Anfangs, im Tempo etwas

beschleunigter, unruhiger bis zum Takt 105, wo ein *ritardando* angebracht erscheint. In Takt 106 tritt die Wiederholung des „*Liebesmotivs*" im hellen A-dur auf. Man spiele es leidenschaftlich, mächtig im Ton und *legato*, stärker werdend bis Takt 124, in dem diese Melodie jäh abbricht. Beim „*Più animato*" (Takt 126) beginne man *pianissimo*, immer stärker werdend bis Takt 138; diesen und die folgenden sieben Takte nehme man zögernd, mit verhaltener Leidenschaft (nicht scherzando!), dann stärker bis zum fis-moll-Akkord (Takt 154) werdend. In diesem Takte sowie in den drei folgenden sind die Akkorde in der linken Hand stark zu akzentuieren! Beim Eintritt des „*Liebesmotivs*" (Es-dur) spiele man etwas langsamer, wuchtiger, mit großer Leidenschaft. Die Stelle vom Takte 179 ab bringt uns wieder ein unbedeutendes *rallentando*. Von Takt 180 bis 194 sei man stark im Ton, langsamer und *legato*. Das erste Motiv ertönt im Takt 194 in der Grundtonart; die Spielweise ist dieselbe, wie am Anfang, nur bedeutend langsamer im Tempo! In den Takten 206 und 207 nehme man die Sexten in der rechten Hand nicht zu stark, etwas *rubato* und *diminuendo*.

In dem wildleidenschaftlichen „*Presto con fuoco*" (Takte 208 bis 215) müssen das zweite und vierte Viertel in jedem Takt betont werden. Vom Takt 230 an interpretiere man immer stärker, doch nicht schneller, bis zum dramatischen Höhepunkt der Ballade (Takt 234), von welcher Stelle an die Kraft bis zum Takt 258 beständig nachlassen muß. Die zweimal vor dem Schluß vorkommenden Sextiolen (Takt 252 und 257) erwecken eine Erinnerung an das erste Motiv der Ballade, müssen also gewichtig und langsamer genommen werden, um die Bedeutung dieser Phrase für das ganze Werk hervorzuheben.

Die sieben Schlußtakte gebe man zuerst *ritardando*, dann *accellerando* und *fortissimo!* Die letzten zwei Takte soll man lange aushalten!

Man hüte sich, dieses Werk pathetisch zu spielen! Chopin war jedem Pathos, der unnatürlich-überschwenglichen Ausdrucksweise der Empfindungen, abhold; was man also an diesem Stück für pathetisch zu nehmen geneigt sein könnte, ist — *dramatisch!*

